



جامعة سنان



جامعة تشرين

دراسات في اللغة العربية وآدابها



قراءة نقدية في كتاب النقد الشفافي للدكتور عبد الله الغذامي

الدكتور يوسف حامد جابر

دراسة صور التشبّه في الكلام النبوي الشريف

الدكتور محمد إبراهيم خليفه شوشتري والدكتور علي أكبر نورسиде

السقاطب المكاني في فصائد محمود درويش الحديثة

الدكتورة رقية رستم بور ملكي وفاطمة شيرزاده

لوبنات ابن حفاجة الأندلسي

زهراء زارع خنري والدكتور صادق عسكري والدكتورة محترم عسكري

الانتصان القرآني في شعر محمود درويش وأمل دنقلى

الدكتور علي سليمي ورضا كيابي

مسوّغات أم الباب في التراث التنجوي

الدكتور إبراهيم محمد الباب

عناصر الموسيقى في ديوان «نقوش على جذع نخلة» لـ يحيى السماوي

الدكتور يحيى معروف وكتام باقرى

مجلة فصلية دولية محكمة تصدر عن جامعة سنان الإبرانية بالتعاون مع جامعة تشرين السورية

دراسات في اللغة العربية وآدابها

مجلة فصلية دولية محكمة

صاحب الامتياز: جامعة سمنان

المدير المسؤول: الدكتور صادق عسكري

رئيس التحرير: الدكتور محمود خورسندی والدكتور عبدالکریم یعقوب

نائب رئيس التحریر: الدكتور شاکر العامري

المستشار العلمي: الدكتور آذرتاش آذرنوش

المدير التنفيذي ومدير الموقع الإلكتروني: الدكتور علي ضيغمی

هيئة التحرير (حسب الحروف الأبجدية):

أستاذ جامعة طهران
أستاذ مشارك بجامعة تشرين
أستاذ مشارك بجامعة تشرين
أستاذ جامعة تشرين
أستاذ مساعد جامعة تشرين
أستاذ مشارك بجامعة سمنان
أستاذ مشارك بجامعة تشرين
أستاذ مساعد جامعة تربیت معلم
أستاذ مساعد بجامعة سمنان
أستاذ مساعد بجامعة علامہ طباطبائی
أستاذ جامعة همدان
أستاذ جامعة علامہ طباطبائی
أستاذ جامعة تشرين

الدكتور آذرتاش آذرنوش
الدكتور إبراهيم محمد البب
الدكتورة لطفية إبراهيم بره
الدكتور محمد إسماعيل بصل
الدكتورة رنا جوني
الدكتور محمود خورسندی
الدكتور وفيق محمود سليمان
الدكتور حامد صدقی
الدكتور صادق عسكري
الدكتور علي گنجیان
الدكتور فرامرز میرزاچی
الدكتور نادر نظام طهرانی
الدكتور عبدالکریم یعقوب

منقح النصوص العربية: الدكتور شاکر العامري

منقح الملحّفات الانگلیزیّة: الدكتور هادي فرجامی

الخیرة التنفيذیة: السيدة سمية ترجمی

التصميم والتضیید: الدكتور علي ضيغمی

الطباعة والتجلیل: جامعة سمنان

العنوان: إیران، مدينة سمنان، جامعة سمنان، كلية العلوم الإنسانية، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها

الرقم الهاتفي: ۰۰۹۸ ۳۳۵۴ ۱۳۹ البريد الإلكتروني: lasem@semnan.ac.ir

الموقع الإلكتروني: www.lasem.semnan.ac.ir

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

دراسات في اللغة العربية وأدابها

(٩)

فصلية دولية محكمة، تصدرها جامعتنا

سمنان الإيرانية وتشرين السورية

السنة الثالثة، العدد التاسع

ربيع ١٣٩١ هـ - ش ٢٠١٢ م

- ✓ حصلت مجلة «دراسات في اللغة العربية وأدابها» على درجة «علمية محكمة» اعتباراً من عددها الأول من قبل وزارة العلوم والبحوث والتكنولوجيا الإيرانية.
- ✓ يوجب الكتاب الم رقم بـ ٩١/٣٥١٨٠ المؤرخ ١٤٩١/٠٤/١٨ للهجرية الشمسية الموافق لـ ٢٠١٢/٠٧/٠٨ للميلاد الصادر من قسم البحوث بمركز التوثيق لعلوم العالم الإسلامي (ISC) التابعة لوزارة العلوم الإيرانية يتم عرض مجلة «دراسات في اللغة العربية وأدابها» العلمية المحكمة في قاعدة مركز التوثيق لعلوم العالم الإسلامي منذ سنة ٢٠١٠ للميلاد.

- ✓ ابن نشریه برلساس مجوز 88/6198 مورخه 25/8/87 اداره ی کل مطبوعات داخلی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر می شود.
- ✓ بر لساس نامه ی شماره 91/35180 معاونت پژوهشی پایگاه استنادی علوم جهان اسلام مورخه 1391/04/18 هـ مجله ی علمی پژوهشی «دراسات في اللغة العربية وأدابها» از سال 2010 در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC) نمایه سازی شده است.

شروط النشر

في مجلة دراسات في اللغة العربية وأدابها

مجلة دراسات في اللغة العربية وأدابها مجلة فصلية محكمة تتضمن الأبحاث المتعلقة بالدراسات اللغوية والأدبية التي تبرز التفاعل القائم بين اللغتين العربية والفارسية، وتسليط الأضواء على المثقفه التي قمت بين الحضارتين العريقتين.

تنشر المجلة الأبحاث المبتكرة في الحالات المذكورة أعلاه باللغة العربية مع ملخصات باللغات العربية والفارسية والإنجليزية على أن تتحقق الشروط الآتية:

- ١- يجب أن يكون الموضوع المقدم للبحث جديداً ولم ينشر من قبل، ويجب أن لا يكون مقدماً للنشر لأية مجلة أو مؤتمر في الوقت نفسه.
- ٢- يرتب النص على النحو الآتي:

صفحة العنوان: (عنوان البحث، اسم الباحث ومرتبته العلمية وعنوانه والبريد).
الملخصات الثلاثة (العربية والفارسية والإنجليزية في ثلاثة صفحات مستقلة حوالى ١٥٠ كلمة) مع الكلمات المفتاحية في نهاية كل ملخص.

نص المقالة (المقدمة وعناصرها، المباحث الفرعية ومناقشتها، الخاتمة والنتائج).
قائمة المصادر والمراجع (العربية والفارسية والإنجليزية)، وفقاً للترتيب الهجائي لشهرة المؤلفين.
٣- تدوّن قائمة المراجع بالترتيب الهجائي لشهرة المؤلفين متبوعة بفاصلة يليها بقية الاسم متبوعاً بفاصلة، عنوان الكتاب بالحرف الأسود الفارق متبوعاً بفاصلة، رقم الطبعة متبوعاً بفاصلة، مكان النشر متبوعاً ب نقطتين، اسم الناشر متبوعاً بفاصلة، تاريخ النشر متبوعاً ب نقطة.

وإذا كان المرجع مقالة في مجلة علمية فيبدأ التدوين بالشهرة متبوعة بفاصلة ثم عنوان المقالة متبوعاً بفاصلة ضمن علامات التنصيص، عنوان المجلة بالحرف الأسود الفارق متبوعاً بفاصلة، رقم العدد متبوعاً بفاصلة، تاريخ النشر متبوعاً بفاصلة ثم رقم الصفحة الأولى والأخيرة متبوعاً ب نقطة.

٤- تستخدم المواضيع السفلية في كل صفحة على حدة ويتم اتباع الترتيب الآتي إذا كان المرجع كتاباً: اسم الكاتب بالترتيب العادي تبعه فاصلة، عنوان الكتاب بالحرف المسود تبعه فاصلة، رقم الصفحة متبوعاً ب نقطة.
وإذا كان المرجع مقالة فيتبع الترتيب الآتي في الحاشية السفلية: اسم الكاتب بالترتيب العادي متبوعاً بفاصلة، عنوان المقالة متبوعاً بفاصلة ضمن علامات التنصيص، عنوان المجلة بالحرف الأسود الفارق، رقم الصفحة متبوعاً ب نقطة.

٥- تخضع البحوث لتحكيم سري من قبل حكمين لتحديد صلاحيتها للنشر. ولا تُعاد الأبحاث إلى

أصحابها سواءً قبلت للنشر أم لم تقبل.

٦- يذكر المعادل الإنكليزي للمصطلحات العلمية عند ورودها لأول مرة فقط.

٧- يجب ترقيم الأشكال والصور حسب ورودها ضمن البحث بين فوسين صغيرين، وتوضع دلالتها تحت الشكل. كما ترقم الجداول بالأسلوب نفسه، وتوضع الدلالة فوقها.

٨- يجب أن يتضمن الملخص أهم نتائج البحث. كما يجب أن تتضمن المقدمة الفقرات التالية: التمهيد – أهمية البحث وضروراته – منهج البحث – سابقة البحث.

٩- ترسل البحوث عبر الموقع الإلكتروني للمجلة حصراً على أن تتمتع بالمواصفات التالية: قياس الصفحات A4، القلم traditional Arabic، قياس ١٤ للنص وقياس ١٢ للهواشم السفلية، الهواشم ٣ سم من كل طرف ونُدرج الأشكال والجداول والصور في موقعها ضمن النص.

١٠- يجب أن لا يزيد عدد صفحات البحث على عشرين صفحة بما فيها الأشكال والصور والجداول والمراجع.

١١- يجب أن يراعي الكتاب قواعد الإملاء العربي الصحيح.

١٢- في حال قبول البحث للنشر في مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها يجب علم نشره في أي مكان آخر.

١٣- يحصل صاحب البحث على ثلاثة نسخ من عدد المجلة الذي ينشر فيه بحثه. وإذا كان للبحث كتابان يحصل كل واحد منها على نسختين وإن ازداد عدد الكتاب على الاثنين فيحصل كل شخص على نسخة واحدة.

١٤- الأبحاث المنشورة في المجلة تعبر عن آراء الكتاب أنفسهم، ولا تعبر بالضرورة عن آراء هيئة التحرير، فالكتاب يتحملون مسؤولية المعلومات الواردة في مقالاتهم من الناخبين العلمية والحقوقية.

١٥- يتم الاتصال بالمجلة عبر العنوانين التاليين:

في إيران: سمنان، جامعة سمنان، كلية العلوم الإنسانية، مكتب مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها.

في سوريا: اللاذقية، جامعة تشرين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدكتور عبد الكريم يعقوب.

الأرقام الهاتفية : إيران: ٠٠٩٨٢٣١٣٣٥٤١٣٩ سوريا: ٠٠٩٦٣٤١٤١٥٢٢١

البريد الإلكتروني: lasem@semnan.ac.ir الموقع الإلكتروني: www.lasem.semnan.ac.ir

كلمة العدد

إله لمن يُفتح الصدور ويُفرح القلوب أن نرى هذه الشجرة الفرعاء، مجلة دراسات في اللغة العربية وأدابها، تنمو وتزداد نمواً وازدهاراً يوماً تلو آخر بعد أن كانت بذررة طيبة غرستها أيدٍ أمينة وتعاهدتها بالرعاية والحنان قلوب حافظة تبض بحبٍ... والخير والإنسانية، وجهود حثيثة بذلها جميع الأساتذة الفضلاء وتعاون بناء منهم مع أسرة تحرير المجلة. أمنيتنا أن تستمر تلك الجهود وذلك التعاون لأجل الارتفاع بمستوى المجلة العلمي كي تكون، بحق، جسراً بين الثقافتين العربية والفارسية.

عليه، نُهيب بكلّة الأستاذة، الإيرانيين خاصة، أن يركّزوا على الموضع الذي تُعنى بالأدب الفارسي الغني من أجل تعريفه إلى العالم العربي أكثر فأكثر.

إنّ مسألة تقوية الأواصر الثقافية بين إيران والنّدول العربية هي من المسائل المهمة والأهداف الكبيرة التي سعت المجلة، ولا زالت تسعى، إلى تحقيقها رغم ما تواجهه من صعوبات جمّة لا تخفي على المطلعين، وكلّنا أمل في تعاون الزملاء الكرام معنا لتنليلها.

من هنا تبرز مسألة رفع مستوى البحوث المقدمة للنشر في المجلة كضرورة من ضرورات هذا السبيل الشاقّ وهذه الرحلة المضنية وغاية سامية تسعى المجلة لتحقيقها بكلّ ما أوتيت من قوّة، وذلك بفضل مساعدة الأساتذة الذين يتفضّلون علينا بتقبيل تحكيم البحوث وتعاونهم المثمر معنا في هذا المجال. لذا فإنّا، في الوقت الذي نبارك فيه جهود أولئك الأعزاء، نستحثّهم على بذل المزيد من الدقة والتعقّل في تحكيم البحوث المرسلة إليهم. كما لا يفوتنا هنا أن نتقدم بجزيل الشكر ووافر الامتنان لزملائنا الأساتذة الكرام في قسم اللغة العربية وأدابها بجامعة تشرين السورية، الذين لو لا جهودهم المخلصة وسعة باهم وطول أناتهم وصبرهم معنا لما رأى هذا الوليد الجديد نور الأمل وزهرة الحياة.

إنّ المجلة، إذ تشتدّ على أيدي الأساتذة الكرام، تأمل فيهم توخي الدقة أكثر في كتابة بحوثهم وعدم الانزداج من طلبات المجلة وأسرة تحرير المجلة المتكرّرة لتعديل بحوثهم وصولاً بها إلى المستوى العلمي اللائق بالمجلة.

ومن هذا المنطلق، قامت أسرة التحرير بإجراء تغييرات، أو بالأحرى، إضافة تعليمات جديدة إلى شروط النشر علىّها تُسهم في إغناء البحوث ورفع مستوى المجلة علمياً.



ويُعدّ قيام أسرة تحرير المجلة بإصدار استماراة جديدة لتحكيم البحوث باللغة العربية خطوة على هذا السبيل، وستقوم في القريب العاجل بإضافة تعليمات حول تحرير البحوث وكتابتها ليسهل الأمر على الكتّاب والمحكمين وتحقيقاً للأهداف المنشودة.

ختاماً، نستمتع الجميع عذراً لما حدث من الأخطاء في الأعداد السابقة والعذر عند كرام الناس مقبول.

مع فائق الشكر والاعتذار

فهرس المقالات

قراءة نقدية في كتاب النقد الثقافي للدكتور عبد الله الغزامي ١	الدكتور يوسف حامد جابر
دراسة صور التشبيه في الكلام النبوى الشريف ٢٥	الدكتور محمد إبراهيم خليفه شوشتري والدكتور علي أكبر نور سيد
القاطب المكاني في قصائد محمود درويش الحديثة ٥٣	الدكتورة رقية رستم بور ملكي وفاطمة شيرزاده
لونيات ابن خفاجة الأندلسي ٧٧	زهراء زارع خضرى والدكتور صادق عسكري والدكتورة محترم عسكري
النناص القرآني في شعر محمود درويش وأمل دنقل ١٠٥	الدكتور علي سليمي ورضا كيانى
مسوّغات أم الباب في التراث التحويي ١٣٣	الدكتور إبراهيم محمد الس
عناصر الموسيقى في ديوان «نقوش على جذع نخلة» لـ يحيى السماوي ١٥١	الدكتور يحيى معروف، هنام باقرى
چکیده های فارسی ١٨٧	Abstracts in English
١٩٥	

قراءة نقدية في كتاب النقد الثقافي للدكتور عبد الله الغزامي

الدكتور يوسف حامد جابر*

الملخص

يهدف كتاب النقد الثقافي إلى الكشف عن المضمون النسقي في النصوص الأدبية التي تشكل بنية الثقافة السائدة، ويطرح مشروعه النقدي بوصفه بديلاً من النقد الأدبي الذي تقتصر مهمته على البحث في جماليات هذه النصوص، ليمارس فعل التعبية على مضمونها التي تثلج جوهرها الحقيقى. من هنا يأتي النقد الثقافي ليكشف عن تلك الأنساق الثقافية، ويقوم بتعرية مضمونها، وكشف أماناتها التي تتدخل مع أمانات المجتمع، فترسخ من خلال ذلك هيمنتها عليها، ثم تعم هذه الهيمنة عبر وسائل الإنتاج الثقافي والاجتماعي المختلفة. وقد قمنا بمناقشة مضمون هذا الكتاب في أهم مفاصيله وعملنا على تصويب بعض مساراته.

كلمات مفتاحية: النقد، الثقافي، الأنساق، عبد الله الغزامي

المقدمة

بدأ النقد الثقافي يطل على الساحات المعرفية في العقود الأخيرة من القرن الماضي، بوصفه بديلاً من النقد الأدبي، يستوعبه، ويتجاوزه في الوقت ذاته، فإذا كانت مهمة النقد الأدبي تقوم بالأعمال الأدبية بعد تحليلها واكتشاف قوانينها الداخلية، فإن النقد الثقافي يتتجاوز هذه المهمة ليخلق شبكة من التداخلات المعرفية التي تشمل حقول المعرفة الإنسانية، الساعية إلى الكشف عن الأنساق المضمرة في النصوص الأدبية التي لم يتمكن النقد الأدبي من كشفها والقبض عليها، إذ إن النصوص الأدبية تحفي في ثنياتها متوناً أخرى غير متون القيم الفنية والجمالية التي تخلقها علاقات التركيب والصورة والأسلوب والدلالة التي يسعى الناقد الأدبي إلى إظهارها، متوناً تصنعها بنية ثقافية، تقوم بتشكيلها قيم اجتماعية وتاريخية وحضارية، عبر مسارات زمنية مت坦مية، تتغلغل في بنية النصوص الأدبية، وتوجهها،

* - أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وأدابها، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا.

بقصد أو من دون قصد، خلق أنظمة معرفية تهيمن على السياسة والاقتصاد والتاريخ، وتخطط مخرجاها باتجاه تكوين علاقات فلطية تتفاعل مع ذهاها، وتتوالد باستمرار، لتعيد إنتاج دلائلها التي تتحكم بمقاصيل إنتاج الثقافة وتوزيعها.

إن كتاب «النقد الثقافي» للدكتور الغذامي يقوم على تبني مثل هذه النظرية وعميم فعلها على البنية الثقافية العربية، من خلال الكشف عن الأنفاق المضمرة في بنية هذه الثقافة التي تخبيء داخل خطابها البلاغي والجمالي فيماً آخر غير جمالية، منطلقاً من أن الجمالية ليست إلا "أداة تسويق وتمرير لهذا المحبوع، وتحت كل ما هو جمالي هناك شيء نسقي مصر، ويعمل الجمالى عمل التعميمية الثقافية لكي تظل الأنفاق فاعلة ومؤثرة ومستديمة من تحت قناع"^١.

لذلك فإن الهدف الذي يسعى الغذامي للوصول إليه من مشروعه هذا، هو أن هذه الأنفاق المضمرة في النصوص الشعرية خاصة، هي التي أنتجت مفاهيم الفحولة الشعرية التي من سماها، التعالي، وعشق الذات والتمايز بين الآخرين، واحتكار القيم التي أنتجت، بدورها مفاهيم الفحولة السياسية، بما مارسته من طغيان سياسي واجتماعي عبر العصور. فضلاً عن ذلك فإن كتاب الغذامي هذا يطرح قضايا إشكالية، تمس جوهر العلاقة بين المثقف / الشاعر، والسلطة، اذ يحمل الغذامي الشاعر مسؤولية فساد السلطة وطغيانها، دون البحث في طبيعة السلطة وعلاقتها ومارسها.

وبالنظر إلى ذلك، فإننا سنقوم بقراءة هذا المنتج النقدي، ومناقشة أبرز محتوياته، في محاولة لإعادة تصويب بعض مساراها، من خلال عدد من المحاور الأساسية، نذكر منها: ١ - النقد الثقافي / المنهج والمصطلح، ٢ - النسق الناسخ / اختراع الفحل. ٣- تزيف الخطاب / صناعة الطاغية.

أولاً: النقد الثقافي / المنهج والمصطلح:

يباشر الغذامي هذا المخور بطرح عدد من الأسئلة، تشكل مفاتيح دراسته هذه، لعل أبرزها ما يتناول فيها الحداثة العربية، وهل هي حداثة رجعية؟ ثم يتساءل بعدها عن مضمون الشعر العربي

^١ - عبد النبي اصطفيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص ٣٠.

ومسؤوليته في القضاء على الشخصية العربية، بإسهامه في اختراع الطاغية السياسي الذي يقاربه الناقد مع الفحل الشعري^١.

و قبل أن ننتقل إلى قضايا أخرى تشكل مقومات بحثه، لا بد من مناقشة الغذامي فيما تم طرحة هنا، وعني بذلك مسألة الحداثة بوصفها حركة تمس قضايا الإنسان، بما في ذلك قضايا النقد الثقافي الذي يعد أحد تجليات الحداثة التي تعد بدورها إحدى تجليات العولمة، كما سنبين لاحقاً. وهنا يمكن أن نسأل الغذامي، هل توجد لدينا في الأصل حداثة عربية، بالمفهوم العلمي للمصطلح؟، وهل الحداثة بوصفها مثل نصاً مفتواحاً على مضامين التقدم والتطور، لا بل هي إدخال هذه المضامين في مسرح الحياة وحركتها الفاعلة، استطاعت أن تدخل إلى مفاصل الحياة العربية؟ أم أنها ظلت طافية على السطح من خلال شعارات يتم إطلاقها بين الحين والآخر، كي تمارس فعل التعمية عما يجري حقيقة في أصل هذه الحياة؟ إن مثل هذه الأسئلة تثير إشكاليات كبرى أيضاً، تخص حركة النقد العربي الحديث الذي يدور في فضاء الحداثة، سواء أكان نقداً أدبياً أم نقداً ثقافياً؟ فإذا كان النقد ممارسة منهجية في البحث تتناول الأعمال الأدبية وفقاً للدراسات متکاملة ومتفاعلة، تراعي وحدته، وتعمل على مقارنته مع فضاء الإنساني والحضاري، وتستمر طاقاته الخلاقة تفسيراً وتحليلاً وتأويلاً، وتعيد صياغته نقداً، لتجعل حذوة الحياة كامنة فيه، فإن إمكانية فعل ذلك تكاد تكون غائبة عن نقدنا الحديث، ليس عن الفعل النقدي الإبداعي، وإنما عن وجوه الحياة الأخرى، فكيف إذا كان الأمر متعلقاً بالحداثة التي وفدت مفاهيمها ومفرزاتها إلينا من الغرب، دون أن تكون قادرین على تهيئة المناخات المناسبة لتجسيد هذه المفاهيم، واستقبال تلك المفرزات؟! ففي الغرب مثلاً كان هناك نمو معرفي أفقى وعمودي، تم إنجازه وفق عملية تاريخية نجم عنها تطور مجتمع شامل ومفتوح في مختلف القطاعات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، واللاحق يبني على السابق، فـ فوكو في المعرفة، ودریدا في التفكير، وجادامر وهيدجر وهوسرل وغيرهم في التأويل والفنون تولوجيا وغيرها، ما كانت نظرياتهم تقوم دون نظريات نيتشره وكانت و هيجل و ديكارت وغيرهم، أما في المجتمع العربي فإن مثل هذه المفاهيم، في الأصل، هي مفاهيم مهزوزة، فحن لا نستطيع الحديث عن ديمقراطية أو عقلانية أو علمانية بالمعنى

^١ - عبد الله الغذامي، النقد الثقافي / قراءة في الأنماط الثقافية العربية، ص. ٧.

ال حقيقي للكلمة؛ أي لا يمكننا الحديث عن امتلاك حداة حقيقة، إننا في كثير من القضايا نواجه لاعقلانيات تخترق بمعنواننا، وترسخ فيها قيمًا تقليدية ترتد بنا إلى قيم أكثر سطحية وانغلاقاً.

نتصل إلى قضية محورية مهمة يؤكدها الغذامي على مساحة دراسته كلها، وهي إعلانه عن موت النقد الأدبي، بسبب انشغال هذا النقد، حسب زعمه، في قراءة الجمالي الحالص، وتسويغه وتسويقه، ومن ثم، إخفاقه في معرفة عيوب الخطاب، وفي كشف ألاعيب المؤسسة الثقافية وحيلها في خلق حالة من التدجين والترويض العقلي والذوقي لدى مستهلكي الثقافة، وإحلال النقد الثقافي مكانه^١.

إن الغذامي لا يكف عن إطلاق الأحكام التي تنقصها الدقة في كثير من المواقف، سعيًا وراء تأكيد مقولاته. وهنا نريد أن نسأل، من قال إن النقد الأدبي يقرأ الجمالي فقط؟ إن هذه المسألة، إن حصلت، ليست علة النقد الأدبي، وإنما علة الناقد، فالنقد الأدبي يشتغل على النص الأدبي، والنص الأدبي فعالية ليست ثابتة، وإنما فعالية متحركة ديناميكية محتملة، وهو يتلوك ذواكر عديدة، ومثلاً هو متعدد المعانٍ، هو متعدد القراءات أيضًا، إنه نص مفتوح، وكل قراءة فيه تتبع معانٍ جديدة، وهذه المعانٍ تمس أدق مفاصل الحياة، بسبب "أن النص هو منتوج للشاعر، والشاعر قائم في مجال اجتماعي، وبالتالي، فهو محكوم بالحركة الصراعية المتولدة فيه، مما يسمح بنقل سمات هذه الحركة إلى النص من منظور رؤيته لها، وموقعه المؤسس على هذه الرؤيا، الأمر الذي يجعل النص أكثر التصاقاً بالحياة، ويسمح لنا بمعرفة المزيد عن خصائص الحركة الاجتماعية القائمة التي يشكل النص أبرز منعسكاتها"^٢. وتصبح مهمة النقد الأدبي هنا هي الغوص في عالم النص، الذي ينفتح على عالم المبدع / الشاعر، يتقمصه كي يكتشف عالمه الواسع، ويقبض على مكوناته عبر عمليات إعادة إنتاجه في كل مرة، وهي مكونات جمالية وغير جمالية. فكيف فات الناقد الغذامي إدراك هذا الفهم، وهو الذي جعل دوائر نقهه تتسع لتطال أنشطة ثقافية واجتماعية عديدة ومتعددة؟!

إن هناك صلة وثيقة تربط النقد الأدبي بالعلوم الإنسانية، كالفلسفة والتاريخ وعلم الاجتماع والاقتصاد وعلم النفس والأدب واللغة، بوصفها تشكل مكونات الحياة وتجلياتها المعرفية والسلوكية في

^١- المرجع نفسه، ص ٩-٨.

^٢- يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة الشعر، ص ٧.

كل زمان ومكان." إن النقد يكشف بدوره في الأدب عن الإنسان في محيط اجتماعي عادي، في الأسرة أو المجتمع الخاص به، أو بنواحيه المختلفة، فيكشف بذلك عن طبيعة الإنسان في ذاته وعن كفاحه في تحقيق مصيره، سواء كان هذا الكفاح ضد الطبيعة أو ضد قيود مجتمع ما، أو ضد من يقفون في سبيله من الأفراد"^١. وبذلك يصبح أبرز مهامه الكشف عن أسرار هذا الواقع وتعريه مقوماته ومرتكزاته التي يتضمنها النص الأدبي، وليس من مهامه التعمية على هذا الواقع والقفز من فوقه.

إن الناقد الغذامي مغرم بالنقد الثقافي، لا يكف عن مدحه وتشميم قيمته، دون أن يبين لنا كيف تسرب هذا النقد إلى الساحة الثقافية العالمية، ثم استقطبه الساحة الثقافية العربية بوصفه أحد مفرزات حركة العولمة التي تعمل على احتواء مجالات الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والحضارية، والسيطرة عليها، بعد أن تمكنت هذه العولمة من اختراق معظم الحصون الثقافية والفكرية والعacadمية التي بنتهما المجتمعات البشرية لتحصين ذاكها من مثل هذا الغزو، دون أن يعني ذلك أن العولمة لا تتضمن قيمة إيجابية، تخص الثورة المعلوماتية، وتتطور وسائل الاتصال والإعلام وتحديث معاً المجتمع، وغير ذلك. غير أن مثل هذه القيم لمصلحة إنسان هذه المجتمعات، وليس إلى تركها تدخل مفاصيل حياتنا، وتنغول فيها، لتجعل كل شيء فيها تابعاً لها على حساب مستقبل الإنسان العربي وهويته، والطعن في انتماءاته الفكرية والحضارية. وقد قتل هذا بشكل واضح في طروحات النقد الثقافي الذي تبناه الغذامي، وجسده في تناوله البنية الثقافية العربية، ولا سيما الشعرية منها، دون تحليل موضوعي لبنيّة المجتمع العربي ولتحولاتها عبر العصور، وهذا سيشار إليه في حينه.

تنتقل مع الناقد الغذامي إلى قضية تخص حساسية النقد الأدبي الذي ينفي عنها سمة التطور والتتجدد عبر مراحل تشكل النقد الأدبي حيث يقول: "ما كان جميلاً في نظر الناقد القديم ظل جميلاً لدى الناقد الحديث"^٢. وهذا كلام يفتقر إلى الصواب والدقة، ذلك أن الغذامي لم يجر مقارنة بين مواقف أعلام النقد القديم، وموافق أعلام النقد الحديث من أشكال المكونات الأدبية ومضامينها ومفهوماتها. صحيح أن هناك مواقف نقدية قديمة وأخرى حديثة، يمكن مقاربة بعض مكوناتها، غير أنها

^١- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ١٤.

^٢- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص ٥٩.

نجافي الصواب إذا قلنا إن الحساسية النقدية بقيت كما هي في القديم والحديث، ولا نعتقد، ولا نظن أن غيرنا يعتقد كذلك، أن مواقف الأصمعي وابن سلام وابن قبيبة وثعلب وابن المعتز وابن طباطبا والعسكري والأمدي والقيرواني وغيرهم من مفاهيم الشعر واللغة والخيال والصورة والتركيب والوزن والإيقاع وغيرها، هي نفسها مواقف العقاد ونبعمة وطه حسين ومندور ولويس عوض ومحمود أمين العام وحسين مروة وأدونيس وجابر عصفور وكمال أبو ديب وغيرهم. صحيح أن مفاهيم الخادئة في حياتنا الثقافية والاجتماعية هي مفاهيم مهزوزة، بسبب كونها ما تزال في الإطار النظري غير المندهج، وغير المصوغ في إطار نظرية متكاملة، بسبب عوامل تعود إلى طبيعة المجتمعات العربية، وطبيعة نخبها المثقفة، ولكنها تظل بين الحين والآخر بشكل خجول، وتنسعى إلى تحريض المتلقى على تماطلها وبلورها.

إن حكم الغذامي هذا يعود إلى رغبته في تسويق مشروعه في النقد الثقافي، لأنه قبل أن تخالو صفة واحدة من تأكيده على أهمية هذا النقد وأهمية ممارسته، ومن ثم، التأكيد على الدلالات النسقية المضمرة التي يمكن للنصوص الأدبية أن تتضمنها، ثم دعوته إلى إحداث نقلة نوعية للفعل النبدي من كونه النبدي إلى كونه الثقافي، مما يستدعي، من وجهة نظره، عدداً من العمليات الإجرائية، يجب الأخذ بها، وهي النقلة الاصطلاحية التي تشمل عدداً من الوظائف والدلالات، لعل أبرزها، الدلالات النسقية ذات البعد الثقافي، والمخازن الكلية، والتوريق الثقافية، ونوع الدلالة والجملة النوعية، والعملية الثانية هي النسق الثقافي، ثم وظيفة النقد الثقافي المتمثلة بالانتقال من نقد النصوص إلى نقد الأنساق، ثم التطبيق المتمثل بمعرفة الأنساق التي أبرزها نسق الشخصية الشعرية^١.

وعلى الرغم من أن الناقد يفصل في هذه العمليات الإجرائية، ويعن في شرح واستحضار الأدوات والمفاهيم والطرائق الأخرى التي يمكن أن تدعم حضور النقد الثقافي، وترسخه في الساحة المعرفية، مما يعكس خلقيّة معرفية غنية، غير أنه كان يخفق أحياناً في إطلاق بعض الأحكام، وفي تحرير دلالات تحتاج إلى تصويب وإعادة نظر. ففي معرض حديثه عن الدلالة النسقية نجد أنه يفصل بين الدلالة الصريحية المرتبطة بالشرط التحوي والوظيفة النوعية، وبين الدلالة الضمنية المرتبطة بالوظيفة الجمالية، ثم

^١ - المرجع نفسه، ص ٦٢-٨٩.

يضيف دلالة ثالثة هي الدلالة النسقية التي تكشف عن الفعل النسقي داخل الخطابات^١، وإذا كانت ألمحنا إلى أن مفهوم الجمال ليس ثابتاً، وإنما هو متغير بتغير الحساسية الأدبية المرتبطة، بشكل أو باخر، بتغيرات غير أدبية، وبأن ما يسمى بالدلالة النسقية يمكن للنقد الأدبي أن يكشف عنها، فإننا نذكر الدكتور الغذامي بأن علاقة وثيقة تربط بين البنية التحورية والبنية الضمنية، وأن هناك تحولات مستمرة تمارسها البنية التحورية لخلق مضمونين البنية الضمنية، وإغناء هذه المضمونين، وأن التحوي هو الذي يتضمن الدلالة الأدبية، ويدفعها باتجاه المتلقى. فالتحوي هو تشكيلاً ل البنية اللغوية وقواعدها، ولا يمكن الوقوف على أية دلالة نصية إلا من خلال البنية التحورية. فاللغة تتشكل وفق علاقات نحوية، ولا يمكن فصل محاورها ومقوماتها، إلا من أجل تعريف هذه المحاور ومحمولاتها التي تسurg في نهاية الأمر فضاء عالمها، الذي هو فضاء إنساني، كي تخصب هذا الفضاء من خلال إسهامها في تشبيهه أولاً، ثم في كشفه ثانياً. إن "الإنسان يشكل وجوه حياته من خلال اللغة بأكثر مما يعرف. العبادة والحب والسلوك الاجتماعي والفكر المحرد، وصور المشاعر، كل ذلك تشكله اللغة"^٢. ولذلك يمكن القول إن علاقات أساسية فاعلة تربط بين التحوي والأدبي والثقافي لكشف أبعاد النص وأبعاده ومستوياته.

ثانياً: النسق الناسخ / اختراع الفحل:

بعد هذا المخور أبرز معاور كتاب الغذامي وأكثرها غنى بالمعلومات، لأن غاية الناقد في عمله هذا أبرز ما تتجلى في هذا الجانب الذي يتسع ليشمل الأساس الذي تقوم عليه بنية الشعر العربي، إذ يطعن من خلالها في سلوك الشاعر العربي الذي يقوم في معظمها على المراوغة والكذب والنفاق وضخامة الأنأ، حسب زعمه، مما أسس شخصية عربية قتلت مقومات ذلك السلوك، ورسخته من خلال علاقات اجتماعية نمطية، تدفع باتجاه ترسيخ ثقافة غير عقلانية، هي ثقافة الريف والطمع والتغريب وإلغاء الآخر. يقول: "في بحثنا هذا سوف نسعى إلى تشرع الأنساق الثقافية التي نرى أنها هي المكونات الأصلية للشخصية العربية التي صاغها الشعر صياغة سلبية / طبقية وأنانية، وتخلق من ورائها

^١ - المرجع نفسه، ص ٧٣-٧٢.

^٢ - مصطفى ناصف، نظرية التأويل، ص ٢١.

أنماط سلوكية وثقافية ظلت هي العلاقة الراسخة في قديمنا وحديثنا^١. وكان سبق سعيه هذا تأكيده على أن "شخصية الشحاذ والكذاب والمنافق والطماع من جهة، وبشخصية الفرد المتوحد فحل الفحول ذي الأنماط الشخصية النافحة للآخرين من جهة ثانية، هي من السمات المترسخة في الخطاب الشعري ومنه تسربت إلى الخطابات الأخرى، ومن ثم صارت مفروضاً سلوكياً ثقافياً يعاد إنتاجه بما أنه نسق منغرس في الوجودان الثقافي مما ربي صورة الطاغية الأوحد (فحل الفحول)"^٢.

من هنا، نجد أن الغذامي يبدأ بالنتيجة أولاً، ثم يقوم بعد ذلك بتدعيمها، وبث الروح فيها، مخالفًا في ذلك قواعد البحث العلمي، لأن البحث العلمي من مهامه أن يبدأ أولاً بتناول الظاهرة واستقراء مكوناتها، ومقاربة هذه المكونات للوصول إلى الأحكام والحقائق، وليس العكس، لأن في الاستقراء انتقالاً للفكر من الجزء إلى الكل، من دراسة النصوص إلى تكوين الحقائق العامة والسمات المشتركة التي تعد بمثابة القوانين التي تكشف عن مفاصل هذه النصوص، وهذا لم يفعله الغذامي، مما يشعر بعلم عالمية أحكماته، والطعن في نزاهتها، خاصة إذا نحن أدركنا أن الأحكام التي تشكل منطلقاً للنقد الثقافي، كما لغيره، ينبغي أن تكون شاملة لبنية الظاهرة الثقافية موضوع البحث، وليس مختزة، فالنص بنية كلية، واحتزال فكرة ما، من خلال عزلها عن سياقها الكلي يشكل خروجاً عن سياق الممارسة الإيجابية للظاهرة، والاستقواء بها على بقية الظواهر الأخرى. وهذا ما فعله الناقد في موضع عديدة، إذ يقول: "ولقد ورد في الأثر الشريف في حديث الرسول (ص) أنه قال: لأن يمتليء جوف أحدكم قيحاً حتى يريه خيراً من أن يمتليء شرعاً، وهذا أول موقف مضاد للشعر"^٣.

إن الغذامي يتسلح هنا بقول الرسول (ص) الذي يسفه فيه الشعر، ويسفه قائله، جاعلاً من هذا القول درعاً يتحصن خلفه للطعن في وظيفة الشعر الإيجابية، بوصفه ديوان العرب وسجل تاريختهم وحاملاً لقيمهم، غير أن الناقد قد أغفل مواقف أخرى للرسول (ص) كانت تثمن الشعر وتعلي من شأنه، عندما كان ينصلح إلى روائع الشعر العربي، فيقول: "إن من الشعر حكمة، وإن من البيان

^١ - عبد الله الغذامي، *النقد الثقافي*، ص ٩٤-٩٥.

^٢ - المرجع نفسه، ص ٩٤.

^٣ - المرجع نفسه، ص ٩٥.

لسحراً^١، وهذا اعتراف من الرسول (ص) بأهمية الشعر، وما يحتويه. كما أغفل الغذامي حثّ الرسول (ص) حسان بن ثابت شاعر الرسالة الحمدية على قول الشعر والمنافحة عن الدين، في قوله: "اهجهم وروح القدس معك"^٢. وأغفل قول الخليفة عمر الذي يدفع فيه الناس إلى تعلم الشعر "احفظ محاسن الشعر يحسن أدبك، فإن محاسن الشعر تدل على مكارم الأخلاق وتنهى عن مساوبيها" و حتى القرآن الكريم لم ينم الشعراً بعامتهم، وإنما قسمهم إلى فريقين، فريق مع الله وفريق مع الشيطان^٣ فكيف تناسي الغذامي هذه الأحكام التي تتطلق من أعلى القيم الدينية وذروها؟.

إن موقف الرسول (ص) الذي قدمه الغذامي دليلاً على زيف الشعر والخطاطة، إنما هو مرتبطة بسياقه التاريخي، والمهدف منه، هو الوقوف في وجه شعراً قريش ومن يساندهم، من افتروا على الله والرسول وال المسلمين كذباً وزوراً، لأننا ندرك أن الرسول الأكرم قام بتوجيه شعراً الدعوة الإسلامية إلى المسار الصحيح، انطلاقاً من الوظيفة النبيلة التي يمكن للشعر أن ينهض بها، وهي الدفاع عن الحق والصدق وبث روح الفضيلة والتضحية بين الناس.

وعلى الرغم من ذلك كله، يجد الغذامي يشير إلى أن "الشعر ديوان العرب وسجل وجودها الإنساني والتاريخي، وبما أنه كذلك فلا مفر من حث الناس على تعلمه، كما فعل عمر في رسائل إلى بعض ولاته، وكما فعل ابن عباس الذي جعل الشعر أحد مصادر تفسير الآيات القرآنية"^٤؛ وهنا نريد أن نسأل الغذامي، كيف يمكن ل الخليفة مثل عمر أن يلحد إلى حث الناس على تعلم الشعر، وكذلك ابن عباس، إذا كانا يدركان أن الشعر هو الشر وهو الكذب، في مخالفة صريحة لموقف الرسول (ص)، وهذا محال. إن الرسول الكريم الذي كان يؤكّد في كثير من مواقفه قوله: "إنما جئت لأثّم مكارم الأخلاق، وهذه المكارم هي الكرم والعفة والمرءة والوفاء وغيرها، وهي المكارم نفسها التي حفظها الشعر، وأكّد عليها، بوصفه حافظاً لهوية الأمة، ومجسداً لروحها وثقافتها، وليس كما يقول الغذامي من أن "القديم

^١- الإمام أبو عبد الله محمد البخاري، صحيح البخاري، ص ١٩٧٦، رقم الحديث ٤٨٥١، وص ٢٢٧٦ رقم الحديث ٥٧٩٣.

^٢- يوسف بن عبد البر (أبو بكر)، الاستيعاب في معرفة الأصحاب، ص ٣٤٥.

^٣- الشعراء: ٢٢٤ - ٢٢٧.

^٤- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص ٩٧.

الشعرية هي قيم البغي والاستكبار والفخر بالأصل القبلي، وهذا يرتبط بالغزو والشعر الذي لا بد أن يمجده وأن يخلد هذه المعاني. وهذه هي الحال منذ عمرو بن كلثوم المتباهي بالظلم والتسلط إلى زهير بن أبي سلمى الحكيم الذي يقول إن من لا يظلم الناس يُظلم^١. ولو أن الغذامي سعى وراء معانى الكرم والوفاء والحكمة التي يتضمنها الشعر الجاهلي، والشعر الذي تلاه، لكان أدرك الحدود الشديدة للقيم الشعرية التي أوردها هنا، وأن المعانى الإيجابية هي الأصل، وما عداها شاذ وغريزي يتبع سلوك الإنسان غير المنضبط. فالغذامي لم يجد في شعر زهير سوى نصف بيت من معلقته التي نظمها تكريماً لهرم بن سنان والحارث بن عوف اللذين أوقفا حرباً ضروساً بين الأقارب، وحقنا دماءهم بعد أن دفعا ديات القتلى من مالهما الخاص، وقد تناسى الناقد المعانى النبيلة التي تتصل بالحكمة والحلم والوفاء والعفة والإيثار التي قتلت بها معلقته وعمتى بها ديوانه الشعري.

بعد ذلك نجد الغذامي يمعن في إضفاء صفات خاصة استثنائية على الفحل الشعري الذي تك اختراعه بوصفه يمثل رأس الهرم الطبقي، ومكانته لا تتحقق إلا بإلقاء الآخرين عبر الظلم والبغي وسطوة الفرد الواحد، والقدرة على البطش وتضخم الذات، ويسوق أمثلة على الفحل الشعري، فيذكر جريراً والفرزدق وأبا تمام والمتبي وغيرهم، على أن كلاً من هؤلاء الشعراء إنما ورث صفات التفحيل عن أبيه الشاعر، أو عن جده الشاعر، عبر تقلل تلك الصفات جيلاً، لا بل يزيد عليها. يقول: "وكمارأينا الفرزدق وأبا تمام والمتبي وغيرهم، فإن تسامي هذه الأئنة النسقية يأخذ بالتلون والتتوّع على أيدي الشعراء جيلاً بعد جيل، فالمتبني وهو المترجم الأكبر للضمير النسقي مما يجعله شاعرنا الأول (الأب النسقي)"^٢. قبل أن نشير إلى المتبي بوصفه أباً نسقياً، كما يقول الغذامي، نلفت إلى تضخم الأئنة عند جريراً والفرزدق، هذا التضخم الذي فاعله ما عرف بشعر النقائض، الذي عملت السلطة الأموية في بعض مراحلها على خلق المناخ المناسب له، بوصفه وسيلة لتسلية الجماعة العاطلة عن العمل، وإلهائهم بما يجري داخل السلطة، خاصة أيام الخليفة سليمان بن عبد الملك وابنه الوليد، إذ انبرى المجاؤون يملؤون أوقات الناس بأهاجيهم التي تحولت إلى نقاوص مثيرة ومقدعة في الهجاء والتفاخر بالأنساب

^١- المرجع نفسه، ص ١٠٢.

^٢- المرجع نفسه، ص ١٢٥.

وبالكلام على الثأر، وبالتشبيب والمس بأعراض الناس وهتك عورات النساء، خاصة بين جرير والفرزدق، مما تطلب من كل منهما البحث عن معان يتغوفق بها على الآخر، وينال منه، ومن ينتمي إليهم تحت سمع السلطة وبصرها^١.

أما بالنسبة إلى المتنبي، فنرى الناقد يقدم شواهد من شعره يستدل من خلالها على الاستفحال وتضخم الأنأ، كما في قوله:

وَسَعَتْ كَلِمَاتِي مَنْ بِهِ صَمَمْ
أَنَّ الَّذِي نَظَرَ الْأَعْمَى إِلَى أَدِي
أَيَّ مَحَلٌ أَرْتَقِي يَمِّ اللَّهِ
وَكُلُّ مَا قَدْ خَلَقَ اللَّهُ
مُحَفَّرٌ كَشَّ عَرَةً فِي مَفْرَقِي
وَإِنِّي لِمَنْ قَوْمٍ كَانَ نَفْوَسَنا
بِهَا أَكْفَّ أَنْ تَسْكُنَ اللَّحْمَ وَالْعَظْمَ^٢

بالإضافة إلى نصوص أخرى يرى فيها الغذامي أن المتنبي يحتل مكان الصدارة في الخطاب النسقي من خلال تعاظم ذاته، وامتلائها به، دون أن يبقى فيها أي مكان لآخر، فهذه الذات فوق القانون وفوق الناس، وهو في ذلك كله ابن نسقي تناصل من قوم آخرين يمثلون طبقة نسقية متعالية^٣. ولكن على الرغم من أن المتنبي يحمل في داخله بعضاً من هذه الصفات، غير أنه يحمل معها صفات أخرى أكثر إيجابية، وأكثر إنسانية، وتبيّن باتساع أفق شخصيته وفيضها على الآخر، من خلال رؤيا تعمق حس الفضيل والحق ورفعة الإنسان، ومن خلال نبذة لكل أشكال الخضوع والهيمنة والذل، في مثل قوله:

إِذَا أَنْتَ أَكْرَمْتَ الْكَرِيمَ مَلَكَتَهُ وَإِنْ أَنْتَ أَكْرَمْتَ الْكَيْمَ تَمَرَّدَا

وَوَضَعَ النَّدِيَ فِي مَوْضِعِ السَّيْفِ بِالْغَلَالِ مُضِرٌّ كَوَاضِعِ السَّيْفِ فِي مَوْضِعِ النَّدِيٍّ^٤

^١- شوفي ضيف، العصر الإسلامي، ص ٢٤٠ - ٢٥٠.

^٢- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص ١٢٦ - ١٢٧.

^٣- المرجع نفسه، ص ١٢٧ - ١٢٨.

^٤- أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص ١٥٠.

وقوله:

أَيْنَ فَضَلِّي إِذَا قَعَدْتُ مِنَ الْدَّهْرِ بَعْدِ يَشِّ مَعْجَلِ التَّكِيدِ
بَيْنَ طَعْنِ الْقَنَا وَخَفْقِ الْبَنْوَدِ
وَأَشْفَى لِغَلْ صَدْرِ الْمَقْوَدِ
وَكَوَانَ فِي جِنَانِ الْخَلْوَدِ^١

عِيشَ عَرِيزًاً أَوْ مُتَ وَأَنْتَ كَرِيمٌ
فَرِزُوسُ الرِّمَاحِ أَدْهَبَ لِلْغَيْظِ
فَاطْلُبِ الْعَزَّ فِي لَظَى وَدَعِ الْتَّلَّ

وقوله:

ثَفِلْحُ عَرَبٌ مُلُوكُهَا عَجَمُ
وَلَا عَهْ وَدُ لَهُمْ وَلَا ذَمَمُ
ثَرْعَى لِعَبْدٍ كَانَهَا غَنَمُ
وَكَانَ يُبْرِى بِظُفْرِهِ الْقَلَمُ^٢

"وَإِنَّمَا النَّاسُ بِالْمَلُوكِ وَمَا
لَا أَدْبُ عِنْدَهُمْ وَلَا حَسَبٌ
بِكُلِّ أَرْضٍ وَطِئُهَا أُمَمٌ
يَسْتَخْشِنُ الْخَرَزَ حِينَ يَلْمُسُهُ

وقوله:

مَا لِجُرْحٍ بِمَيِّتٍ إِيَّا لَمْ^٣

"مَنْ يَهُنَّ يَسْهُلُ الْهَوَانُ عَلَيْهِ

وهناك معانٌ كثيرة مماثلة يستبطنها شعر المتنبي، كان أولى بالناقدين الغذامي أن يكون أكثر انسجاماً مع ذاته في إظهارها، والإشارة إليها، وأكثر شفافية في إطلاق أحكام بريءة وإيجابية من شأنها أن تطبع دراسته بالحيادية والعلمية، ذلك أن سعيه لقلب المعادلة وتجريم المثقف/الشاعر، وتزييه السلطة عن ممارسات التعالي وإلغاء الآخر المعارض، ومسحه من الوجود والذاكرة، في أحياناً كثيرة، فيه كثير من العن特 والبعد عن الموضوعية.

وب قبل أن نغادر هذا المحور لا بد لنا أن نقف عند مصطلح الطبقات الثقافية الذي ضمنه الناقد في دراسته، بوصفه جزءاً فاعلاً في النقد الثقافي، على اعتبار أن تقسيم الشعراء إلى طبقات هو تمييز لهم من

^١ - المرجع نفسه، ص ٣٢٠ - ٣٢٢.

^٢ - المرجع نفسه، ص ٥٩.

^٣ - المرجع نفسه، ص ٩٤.

سائر البشر، يقول: "ثم إن مصطلح (الطبقات) ارتبط بعنصرٍ مهيمنٍ وملازمٍ له، **هــما عنصراً الفحولة وعنصر الأوائل، والطبقة الأرقى هي الأقدم وهي الأفضل**، وهذا حسم الموقف في وقت مبكر ضد الحاضر والمستقبل... وجعل الأول هو النموذج الكامل الذي لا تتوقع الثقاقة نموذجاً أرقى منه"^١، وقد فات الغذامي أن تصنيف الشعراء إلى طبقات كان تمت استعارته من رتب الموجودات الإلهية، ومن رتب الأشياء، وكانت الدراسات القرآنية أو جدت تراتباً في درجات **اللفظ والمعنى**، ثم تم تقسيم الخطابات الدينية والثقافية، فالقرآن الكريم خطاب من الدرجة الأولى، لأنه كلام الله وعلمه الأول، ثم يأتي الحديث الشريف بوصفه خطاباً من الدرجة الثانية لأنه يمثل حاشية على الخطاب الأول، ثم تأتي خطابات البنية الثقافية من شعر ونثر بوصفها خطابات من الدرجة الثالثة^٢.

ولو أننا عدنا إلى القرآن الكريم لوجدنا أن مفهوم الطبقات والتمييز بين مراتب الناس يرد في أكثر من سورة قرآنية، في قوله تعالى: **﴿وَهُوَ الَّذِي جَعَلَكُمْ خَلَافَةً فِي الْأَرْضِ وَرَفَعَ بَعْضَكُمْ فَوْقَ بَعْضٍ دَرَجَاتٍ﴾**^٣ ... وحق دلالة السابقين التي ألمح إليها الغذامي، وكان استعارتها من ابن المقفع، من أن الأوائل أرجح عقولاً، وعما أفهم كذلك فهم بالضرورة النسقية أعلم وأحكم^٤. هو أيضاً حكم قرآنياً بامتياز، حيث نجد في الخطاب القرآني تأكيداً على أهمية السابقين، بكونهم يمثلون الصفة في العلم والعمل ثم يأتي من تبعهم وتلمس خطواتهم وتجاربهم في المرتبة الثانية. يقول تعالى: **﴿وَالسَّابِقُونَ الْأَوَّلُونَ مِنَ الْمُهَاجِرِينَ وَالْأَنْصَارِ وَالَّذِينَ أَتَيْوْهُمْ بِإِحْسَانٍ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُمْ﴾**^٥، وقوله تعالى: **﴿وَالسَّابِقُونَ السَّابِقُونَ * أُولَئِكَ الْمُقْرَبُونَ﴾**^٦.

إذاً كان الغذامي يتحدث عن النقد الثقافي الذي من مهمته كشف الأساق الثقافية المضمرة في بنية الشعر العربي، وغير المعلن صراحة، فلماذا إذن لم يشر إلى حضور الخطاب الديني في توجيه الأقلام

^١- عبد الله الغذامي، *النقد الثقافي*، ص ١٣٢.

^٢- عبد الله إبراهيم، *السردية العربية*، ص ٢٣٩.

^٣- الأنعام: ١٦٥ و ٨٣ و الإسراء: ٢١.

^٤- عبد الله الغذامي، *النقد الثقافي*، ص ١٣٣.

^٥- التربية: ١٠٠.

^٦- الواقع: ١١٠.

التي صنفت الشعراء، ومراتب اللفظ إلى طبقات، حتى وإن كانت تلك الأفلام التي صنفت الشعراء قد انحرفت عن الأصل الذي تم فيه تصنيف الناس على أساسها في القرآن الكريم، بوصف القرآن المركز الفاعل في الثقافة العربية الإسلامية ومنبع أحكامها.

إننا إذا سلمنا مع الغذامي بفاعلية النقد الثقافي في قدرته على كشف المضمر في بنية الأدب، فإن هذا النقد (بما يمتلك من شمولية، حسب زعمه) "لا يعني تجرييناً اعتمادياً وبتجريبياً في القراءة، إنه ممارسة مرهونة بالوعي"^١، لا بل "إنه يسعى لإعادة ترتيب الوعي والدرامية الذاتية والمجتمعية والقومية"^٢. وهذا لم يفعله الناقد على مدار مجده كله، لأن ممارسته النقدية هنا، أخذت نسقاً معيناً، وسعت باجاهه، وأغفلت الأنساق الأخرى الدينية والسلطوية التي فعلت فعلها في بنية السلوك العربي شرعاً وممارسة، الأمر الذي عمل الغذامي على تجاوزه كي يتجنب نفسه الصدام مع الخطابين الدينين أولاً، والديني والسلطوي ثانياً، وهذا الأخير جهد، في رأينا، على تطوير الخطاب الديني لأسسها ومرتكزاته، وصار يستخدمه في توسيع أفعاله وتمريرها، كما سنرى في المور القادر.

غير أنه وقبل أن نغادر هذا المور، لا بد من الإشارة إلى أن الناقد الغذامي قام بنقل مفاهيم النسق والاستفحال والتفسير والسلطة والانتهاك والخداع وغيرها إلى رواد الشعر العربي الحديث، وعني هم السباب والملائكة وأدواته ونزار قباني بوصفهم امتداداً لظاهرة التفسير وسلطة النموذج النسقي. وبعد أن يفصل الناقد في موضوع ريادة الشعر العربي الحديث وكسر عمود الفحولة بفحولة مماثلة أو بفحولة تصايمه وتتفوق عليه بمحده يقول: "وإذا كان السباب مع نازك ميشلان مشروعين في كسر عمود النسق الفحولي والتأسيس لخطاب جديد، فإن نزار وأدواته سيتواليان إعادة الروح للنسق الفحولي بكل سماته وصفاته الفردية المطلقة والتسلطية، وسيتحققان عودة رجعية إلى النسق الثقافي القديم المترسخ، والذي سيتجدد ويزداد ترسخاً وقبولاً على يديهما كممثلي فحوليين"^٣. وكما مارس الغذامي فعل التعمية على مضامين شعر زهير والمتني وغيرهما بغية تأكيد مقولاته، بمحده يمارس الفعل

^١ - محسن حاسم الموسوي، *النظرية والنقد الثقافي*، ص ١٩٥-١٩٦.

^٢ - المرجع نفسه، ص ١٩٥-١٩٦.

^٣ - عبد الله الغذامي، *النقد الثقافي*، ص ٢٤٦.

ذاته مع هؤلاء الشعراء، لا سيما نزار قباني وأدونيس، إذ يقدم شواهد شعرية لهما، تدل حسب رأيه، على الفحولة وطغيان الأنأ وتعاليها واستبدادها وإلغائهما للأخر بطريقة انتقائية وقسرية.^١

أما من الجانب الآخر، فنجد الناقد يؤكّد رجعية الحداثة وغيابها في البعد الاجتماعي والفكري، وأهلاً حداثة فردية متشرعة نسقيّة^٢. غير أننا نعود لنذكر ما كنا أشرنا إليه في المخور السابق، من أن ما يتم الإعلان عنه بين الحين والآخر على أنه حداثة دخلت مجتمعاتنا، ما تزال في الإطار الشكلي، ولم تستطع اختراق بنية المجتمع العربي وثقافته، لأن هذا المجتمع ما يزال يعيش حالات من الانفصام في التعامل مع مفرزات الحضارة، ويقاد بيدو عاجزاً عن التفاعل مع أي من هذه المفرزات بشكل منظم وعقلاني، وفي ظل ذلك تغيب الحداثة الحقيقية وسط جلة القيم التقليدية، والممارسات الصنمية للحداثة.

ثالثاً: تزييف الخطاب/صناعة الطاغية:

إن الغذامي في أشأ كلامه على محاولات تزييف الخطاب الثقافي والطعن في أهم قيمه، وعني بها هنا قيمة الكرم بوصفها قيمة عليا في المجتمع، مرتبطة بالسلوك الإنساني الراقى، بحدده يلمح إلى "شخصية الملك المطلق بصفاته المتعالية ومترئته المتفردة، وهي صفات سعي الماذرة والغساسنة إلى اكتسابها، لا عن طريق الجيوش، بل عن طريق المذايحة الشعرية في مقابل بذل المال على المذاحين"^٣. ثم يشير إلى أن الثقافة "احتربت الرغبة والرهبة ليكونا أساساً شعرياً"^٤. ويضيف "وكما أن الثقافة صارت ثقافة شحادة حسب النسق الشعري، فإنها اتسمت باسمة الروح الإرهابية في القمع والتخويف".^٥.

بعد ذلك يحدّد الغذامي يفتر فرق خمسة عشر قرناً في الزمن، حاطاً رحاله في أواخر القرن العشرين عند صدام حسين بوصفه نموذجاً سلطويّاً، يمثل الأنأ المتضخمة الفحولية التي لا تقوم إلا عبر التفرد المطلق بإلغاء الآخر، وبتعاليها الكوني، وبكونها هي الأصح والأصدق حكمًا ورأياً، ويكون

^١- المرجع نفسه، ص ٢٩٢. ويمكن التأكيد من عدم صحة مزاعم الغذامي بالعودة إلى نماذج أخرى من شعر نزار وشعر أدونيس، نحو منحى مختلفاً، وتقدم معانٍ أخرى تفف على طرق نفيض مع ما يقدمه الناقد هنا مما لا يتسع المجال لذكره.

^٢- المرجع نفسه، ص ٢٩٣-٢٩٢.

^٣- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص ١٤٤.

^٤- المرجع نفسه، ص ١٤٩.

^٥- المرجع نفسه، ص ١٥٢.

الظلم عندها علامة قوة وسُوْدَد، والكذب عندها مباح، ولا يستقر وجودها إلا بسحق المُخْصَم، إلى آخر هذه الصفات التي يؤكد الغذامي فيها، أن معجم صدام حسين يعني التطابق مع النموذج الشعري النسقي^١. ولكن، مع إقرارنا بأن ما يقوله الغذامي هو صحيح، نزيد أن نسأل، ما السر الذي جعله يعبر فوق كل تلك القرون من الزمن، من الغساسنة والمناذرة إلى صدام حسين؟ ولماذا أغفل عصوراً مورساً في جوانب منها أشكال من التنكييل والقتل، حتى إنه يمكن القول، بحسب مصطلحات الغذامي، إن صدام حسين هو ابن نسقي لكتير من الحكام قبله، وسلطته امتداد لسلطات أبوية سابقة، كما كان جرير والفرزدق والمتني وغيرهم أبناء نسقيين لما قبلهم. إننا نرى أن أنساقاً مضمرة متخفية في ثقافة الغذامي، تتكشف لنا، وتطل علينا بين الحين والآخر من خلال ممارسته النقدية هذه، لعل أبرزها ما استكملاها قيمة الكرم التي تحولت، حسب زعمه، من بعدها الأخلاقي إلى بعد شعرى، إذ يقول: "هناك علاقة كاشفة تدل على مدى الخراب النسقي الذي أحدهُ الشعر في سلوكيات الثقافة، وذلك في حادثة تولي عمر بن عبد العزيز للخلافة، حيث جاء الشعراء إلى ديوان الخليفة مصطفيين في صفووف، ومحملين بالمدائح كما هو الطقس الثقافي المبرمج، مدحِّيَّ كاذب متزلف ومال مغدق، غير أن ما رأوه من ذلك الملك الصالح هو العزوف التام عن تلك البضاعة المعشوّشة، ولم يخضع للعبة الرغبة والرهبة"^٢. إن هذا النص الذي قدمه الناقد هنا، يكشف وبشكل جلي عن خطاب المهيمنة والتسلط الذي يمكن أن يجسدُهُ الحاكم في ممارسته، مهما كانت طبيعة هذا الحاكم، سواءً كان ملكاً أم أميراً أم والياً أم زعيماً قبيلة، حتى وإن تغيرت الأسماء والألقاب، حتى وإن ادعى هذا الحاكم بأنه خليفة للمسلمين، أو أمير للمؤمنين على أساس أنه يحكم بشرع الله وسنة رسوله الكريم، وليس بشرع الدنيا وسلطتها المستبدة^٣؟ فإذا كان الخليفة العادل عمر بن عبد العزيز أميناً على قيم الحق والفضيلة من خلال سلطته الدينية والدنيوية التي تقوم على إصلاح المجتمع وتقويم ما انحرف من سلوك الأفراد، فإننا نرى أن شاهد الغذامي هذا يضمُّر أنساقاً أخرى، غاية في الخطورة والأهمية، تشي بأن السلطة هي التي تستدرج الشعراء وغيرهم لتمجيدها وتثبت نظامها، بوصفها سلطة مستمدّة من السماء، وكل من يخالفها هو

^١ - المرجع نفسه، ص ١٩٢ - ١٩٤.

^٢ - المرجع نفسه، ص ١٥٧.

مارق وزنديق وعاصٍ، يجب القصاص منه، واستئصاله باسم الدين أو باسم السلطة ذاتها. وأن الغذامي قد مارس نوعاً من التغية بغية التعميم عما يمكن أن تمارسه السلطة الدينية أو السياسية. ويحفظ لنا التاريخ صنوفاً شتى من الممارسات التي تكشف عن استبداد هذه السلطة وطغيانها، بما مارسته من عمليات إقصاء لآخر، وترهيه وقتله.

و قبل أن نسرد له بعضاً من هذه الممارسات، نشير إلى بعض طقوس النقاء التي كان أُشير إليها سابقاً، ونلتف إلى الحادثة المشهورة التي جرت مع الخليفة سليمان بن عبد الملك في أثناء حجة له، حيث مورس فيها القتل من خلال مظاهر احتفالية الطابع تعكس استهتاراً بقيم الإنسان الذي كرمه الله تعالى، تلك القيم التي تمثلها الرسول الكريم (ص) وخلفاؤه من بعده، والتي تنص على عدم قتل الأسرى أو التكبيل بهم، فقد حيء بآلاف من أسرى الروم إلى هذا الخليفة وهو في طريقه إلى حجـة بـيـت اللهـ الحرام، فأمر بحرـز حـلاقـهمـ، وأعـطـيـ لـبعـضـ مـنـ صـحـبـوهـ أـسـيـافـ يـضرـبونـ بـهـ رـؤـوسـ هـؤـلـاءـ الـقـومـ، وـكانـ مـنـ يـصـحـبـهـ جـرـيرـ وـالـفـرـزـدقـ، فـأـعـطـيـ الفـرـزـدقـ سـيـفاـ كـلـيلـاـ لـاـ يـقـطـعـ، فـلـمـ ضـرـبـ الرـوـمـيـ لـمـ يـصـنـعـ شـيـئـاـ فـيـ الرـوـمـيـ، فـأـنـتـهـرـ جـرـيرـ هـذـهـ الحـادـثـةـ لـيـضـحـكـ النـاسـ عـلـيـهـ، وـلـيـشـعـرـهـ بـضـعـفـهـ وـجـبـهـ وـوـهـنـ سـاعـدـهـ^١، مـاـ يـؤـكـدـ تـلاـعـبـ السـلـطـةـ بـالـنـاسـ مـنـ خـالـلـ كـسـرـ إـنـسـانـيـهـمـ، دـوـنـ أـنـ نـدـرـيـ إـنـ كـانـ الشـعـرـ الـعـرـبـيـ وـمـنـ خـلـفـهـ الشـاعـرـ وـرـاءـ مـثـلـ تـلـكـ الـأـعـالـ؟ـ^٢ـ

نعود إلى بعض المرويات المدونة التي تبين ممارسات السلطة في القتل والتكبيل ألم يأمر النعمان بن المنذر بقتل (سنمـارـ) الذي بين له قصر الخورنقـ، حيث تم قذفـهـ من أعلى القصر فقطعـ وـمـاتـ^٣ـ، ثـمـ يـأـمـرـ بـقـتـلـ الشـاعـرـ المـنـخـلـ الـبـشـكـرـيـ وـدـفـنـهـ حـيـاـ^٤ـ، ثـمـ أـلـمـ يـأـمـرـ الـمـلـكـ عـمـرـ بـنـ هـنـدـ عـاـمـلـهـ عـلـىـ الـبـحـرـيـنـ بـقـطـعـ يـدـيـ الشـاعـرـ طـرـفـةـ وـخـالـهـ الـمـتـلـمـسـ وـرـجـلـيـهـماـ وـدـفـنـهـماـ أـحـيـاءـ لـأـهـمـاـ هـجـوـاهـ^٥ـ.ـ وـفـيـ الـعـصـرـ الـأـمـوـيـ يـتـمـ قـتـلـ الشـاعـرـ الـكـمـيـتـ بـنـ زـيـدـ عـلـىـ يـدـ جـنـدـ خـالـدـ الـقـسـريـ بـالـسـيـوـفـ^٦ـ.ـ وـيـقـتـلـ الـولـيدـ بـنـ يـزـيدـ

^١ - شوقي ضيف، العصر الإسلامي، ص ٢٤٨.

^٢ - خبر الدين الزركلي، الأعلام، ص ٢٠٨.

^٣ - أبو الفرج الأصفهاني، الأغانى، ص ١٠٥.

^٤ - المرجع نفسه، ص ٢٣٢-٢٣٤.

^٥ - المرجع نفسه، ص ٢٢-٢٣.

بن عبد الملك نديمه القاسم بن الطويل العبادي الأديب والشاعر، حيث أمر أن يُضرب عنقه، ويؤتى برأسه في طست وهو سكران^١، ويُقتل الشاعر حجر بن عدي الصحابي الذي شهد القدسية مع أصحابه عام ٥١ هـ من قبل المغيرة بن شعبة بأمر من معاوية^٢. ويقتل مصعب بن الزبير من قبل مروان بن الحكم، ثم يقتل عبد الله بن الزبير من قبل الحاجاج أيام عبد الملك بن مروان، ويجز رأسه ويُلعب به كما يُلعب بالكرة^٣. ويقال إن من قتلهم الحاجاج صريراً يزيدون على مائة وعشرين ألفاً^٤. حتى إنه يروى أنه لما بلغ الخليفة العادل عمر بن عبد العزيز موت الحاجاج، خرّ ساجداً، وكان يدعوا الله أن يكون موته على فراشه ليكون أشد لعذابه في الآخرة^٥.

وبعد ذلك تأمر الأمويون على هذا الخليفة العادل فقتلوه، وكانوا من قبل قد قتلوا معاوية الثاني ابن يزيد لأنّه صار ح لهم عظالمهم، وأنكروا عليهم استهتارهم بالحقوق العامة، أو لم يكن يزيد بن معاوية سكيراً يلبس الحرير ويُضرب بالطنابير، وقد قتل الحسين بن علي حفيد الرسول (ص) وأهله وأنصاره، وسي نسائهم في السنة الأولى من ولادته، وفي السنة الثانية نكب مدينة الرسول وأباها جنوده، وقتل من أهلها أحد عشر ألفاً في موقعة الحرّة منهن سبعمائة من المهاجرين والأنصار أصحاب النبي (ص)، وانتهت حرمة ألف عنراء أو ما يزيد^٦.

أولم يكن زياد بن أبيه مثلاً لجبروت السلطة عندما خطب: "إني أقسم بالله لأخذن الولي بالملوكي والمقيم بالظاعن والمقبل بالمدبر والصحيح بالسقيم، حتى يلقى الرجل منكم أخاه، فيقول: انج سعد فقد هلك سعيد! أو تستقيم لي قناتكم"^٧، ومثله يفعل الحاجاج عندما خطب أهل العراق بقوله: "يا

^١- المرجع نفسه، ص ٧٧.

^٢- حجر الدين الزركلي، الأعلام، ص ١٧٦.

^٣- أحمد بن عبد ربه، العقد الفريد، ص ١٦٤.

^٤- المرجع نفسه، ص ٣٠٩.

^٥- المرجع نفسه، ص ٣١٤-٣١٥.

^٦- جورج حرادق، الإمام علي صوت العدالة الإنسانية ، ص ٦٢٦ وما يليها. وابن عبد ربه، العقد الفريد، الجزء الخامس، ص ١٢٩ و ١٣٤ و ١٣٦ و ١٣٩-١٣٩.

^٧- ابن عبد ربه، العقد الفريد، ص ٢٠٠.

أهل العراق ومعدن الشفاق والنفاق ومساوئ الأخلاق، وأئم الله لأنحونكم لحو العصا، ولأقر عنكم قرع المرأة... ولأضر بكم ضرب غرائب الإبل، أما والله لا أعد إلا وفيت... والله لتسقين على طريق الحق، أو لأدعن لكل رجلٍ منكم شغلاً في جسده ! من وجدهه بعد ثلاثة من بعث المهلب سفكت دمه وانتهت ماته وهدمت منزله" ^١.

ثم ألم يسر العباسيون على خطأ أسلافهم الأمويين في القتل والتنكيل وكم الأفواه، بعد أن افتتحوا سلطانهم بإلغاء الأمويين والقضاء على أمرائهم، عندما نفذ عبد الله عم أبي العباس السفاح الذي عينه والياً على الشام القضاء على أمراء بي أمية، فأعلن عفواً عاماً عنهم، وأكده لهم بدعوة مئتين من زعمائهم إلى وليمة، وبينما هم على الطعام، أشار إلى جنوده من محبتهم، فخرجوا عليهم، ورموا رؤوسهم بالسيوف، ثم فرشت الطنافس فوق جثث القتلى، واستمرت المأدبة، واستبدل بزعماء الأمويين رجالاً من العباسين، جلسوا فوق جثث أعدائهم، ثم أخرجت جثث بعض الموتى من خلفاء بي أمية، وسيطت هياكلهم التي كادت تكون عارية من اللحم، وشنقت وحرقت، وذرّ رمادها في الريح ^٢. ثم استمرت بعد ذلك عمليات القتل والتنكيل، حيث يتم قتل عبد الله بن المقفع على يد أبي جعفر المنصور بقطع حسده ثم يشوى في التنور ^٣. ويأمر المهدى بضرب بشار بن برد بالسوط وهو رجل مسن ضربه أتلفه فيها ثم رمي في الماء بعد أن بلغه أنه هجاه، وكان اهتممه بالزنقة، ثم رأى خلاف ذلك فندم أشد الندم ^٤، ثم يقتل الشاعر عبد الله بن المعتز خنقاً، ويتم ذبح الشاعر (أبو نحيلة) بأمر عيسى بن موسى، ويسلخ جلده ^٥، ويقتل دعبد الخزاعي على يد أحد أمراء المتوكل العباسى ^٦، ويقتل الحسين بن منصور الحلاج على يد المقتدر العباسى، وتحرق جثته، ويرمى رمادها في نهر دجلة،

^١- المرجع نفسه، ص ٢٠٩.

^٢- ول وايرل دبورانت، قصة الحضارة، ص ٨٧. وابن عبد ربه، العقد الفريد، ص ٢٢٦-٢٢٧. وأبو الفرج الأصفهانى، الأغانى، ص ٣٤١.

^٣- خير الدين الزركلى، الأعلام، ص ٢٨٤.

^٤- أبو الفرج الأصفهانى، الأغانى، ص ٢٤١-٢٤٢ و ٢٤٦-٢٤٧.

^٥- المرجع نفسه، ص ٤٠٤.

^٦- المرجع نفسه، ص ٢٠٠.

وينصب الرأس على جسر بغداد^١، وإذا أردنا أن نتجه نحو الشرق إلى غزنة والهند وغيرهما سوف نجد كيف يتم القتل والتوكيل والسلب من قبل ملوك وأمراء وولاة ضمن طقوس تنتهك فيها حقوق الفرد وتداس كرامته^٢.

بعد هذا العرض التاريخي الذي تم تقديمه على بعض ممارسات السلطة، يمكن أن نسأل: هل يصح القول بعد ذلك إن الخطاب الثقافي هو المسؤول عن فساد الحاكم؟ ومن ثم المسؤول عن طغيان الأنماط السلوكية الفردية والأعراف الثقافية التي تجدد الحكم، وتجعل منه كائناً غير ثقافي وغير إنساني؟ أم أن العكس هو الصحيح؟ أم يدرك الغذامي أن السلطة، بحد ذاتها هي علاقة قوّة، وأن العالم تحرّكه إرادة القوّة وليس إرادة الفضيلة؟ وهذا ما دفع السلطة في كل زمان ومكان لكي تستقطب جمهور المثقفين، لترويج أفكارها ومساندتها دعواها وتمجيد فعلها، سواءً أكان هؤلاء المثقفون شعراً أم كتاباً أم فقهاء أم غير ذلك؟، المهم أنهم يرتبطون بأنساق السلطة، ويقنعون الناس بصواب موقفها. إنه "كلما كان المستبد حريصاً على العسف احتاج إلى زيادة جيش المتجدين العاملين له، المحافظين عليه"^٣، وعندما يمتنع الآخر عن التمجيد كان يقتل وينكل به، وإلا ما معنّ أن يرفض الخليفة عمر بن عبد العزيز جماعات المتجدين والمنافقين، ويأبى سلوكهم، ساعياً إلى رسم سياسة تقوم على الصدق والعدالة؟ فتم خلعه وقتله، لأنّه كان أميناً على قيم الحق والفضيلة، وليس على قيم البغي والاستكبار!. أم يقل ابن خلدون: "وأما الملك فهو التغلب والحكم بالقهر وصاحبها متبع، وصاحب العصبية إذا بلغ رتبة طلب ما فوقها، فإذا بلغ رتبة السُّود والاتّابع ووُجِد السُّبْيل إلى التغلب والقهر لا يتركه لأنّه مطلوب للنفس"^٤.

ولعل هذا السر في أن ملوك العرب وأمراءها وزعماءها لا يغادرون سلطتهم إلا بالوفاة أو بالقتل، لأنّ الملك منصب مطلوب، يشتمل على خيرات وشهوات لا تُحصى، ومن طبيعته الانفراد

^١ - خير الدين الزركلي، الأعلام، ص ٢٨٥.

^٢ - ول ديورانت، قصة الحضارة، ص ١٢٦ وما يليها.

^٣ - عبد الرحمن الكواكي، طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص ١٠٧.

^٤ - عبد الرحمن ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، ص ١٣٩.

بالمخد وإقصاؤه عن الآخرين، وقد يكون ذلك ناتجاً عن طبيعة السلطة بوصفها تقوم على إعادة إنتاج ذاها، وناتجاً أيضاً عن طبيعة الملك بما يحتويه من عناصر سيطرة وقهراً وإفساد. وفي القرآن الكريم ما يشهد على ذلك، في قوله تعالى: ﴿قَالُوا نَحْنُ أُولُو قُوَّةٍ وَأُولُو بَأسٍ شَدِيدٍ وَالْأَمْرُ إِلَيْكُ فَإِنْظُرْنِي مَاذَا تَأْمُرِينَ * قَالَتِ إِنَّ الْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُوا قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا وَجَعَلُوا أَعْزَاءَ أَهْلِهَا أَذْلَةً وَكَذَلِكَ يَفْعَلُونَ﴾^١ والملوك حكام أصحاب سلطة، والسلطة لا يمكن لها أن تكرس سيطرتها أو سلطتها إلا بامتلاكها السلطة الثقافية التي تستخدمها معبراً لتجيدها وتسويغ أفعالها.

إن ذلك قد يكون حقيقة بشرية، أكدتها طبيعة الإنسان التي جعل عليها، وقد لفت القرآن الكريم إلى الأسباب التي تجعل من الناس ميالين للشر وليس للخير في قوله تعالى: ﴿زَيْنَ لِلنَّاسِ حُبُ الشَّهَوَاتِ مِنَ النَّسَاءِ وَالْبَيْنَ وَالْفَنَاطِيرِ الْمُقْنَطَرَةِ مِنَ الْذَّهَبِ وَالْفِضَّةِ وَالْخَيْلِ الْمُسَوَّمَةِ وَالْأَنْعَامِ وَالْحَرْثِ ذَلِكَ مَتَاعُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَاللَّهُ عِنْدَهُ حُسْنُ الْمَآبِ﴾^٢ وشوهد ذلك في كتب التاريخ والتراجم وعلم الاجتماع أكثر من أن تحصى.^٣ فطبيعة النفس البشرية ميالة إذن إلى الشر والسوء وليس إلى الخير، فكيف إذا طغت هذه النفس وتحيرت واستعملت على أبناء جنسها من خلالها تسلطها وهيمنتها على مقدرات البلاد والعباد، وإلا لماذا يجعل الله سبحانه وتعالى الحسنة بعشرة أمثالها والسيئة بمثلها؟!.

إن السلطة قليل إذن، بحسب طبيعتها إلى الشر والطغيان، وتعزيز استبدادها، والذي يمكن أن يصون كرامة الإنسان هو تكريس العدل وهيئة الأجراء الملائمة لنمو ملكتاته، ومساواته في الحقوق والواجبات، وليس إلى مصادرة حرية، وإكراهه على فعل ما لا يرغب فيه، وشراء ولائه بآلياتها المختلفة، وقد كان من الواجب على الناقد الغذامي، أن يلفت إلى طبيعة السلطة، وأن يقوم بتعريفها كما هي من خلال سلوكها الضاغط الذي تمارسه في ترغيب الآخر وترهيه، لا أن يغادرها، ويستبدل

^١- النمل: الآيات ٣٤-٣٣.

^٢- آل عمران: ١٤.

^٣- عبد الرحمن ابن خلدون ، مقدمة ابن خلدون، ص ١٧٩ - ١٨٢ للوقوف على ما كان بدخل خربة المؤمن العباسى من فناظير الذهب والفضة والخليل والعسل وماء الورد والعود ومن الحرير والرقين وغير ذلك.

استبدادها وطغيانها باستبداد المثقف التابع وكذبه ونفاقه وتقبيته، مما يجعل من أحكامه التي ساقها في مشروعه الثقافي هذا موضع شك وتحريف بوصفها أحكاماً تعوزها الدقة الموضوعية.

الخاتمة:

بعد أن وقفنا على مضمون كتاب النقد الثقافي للدكتور الغذامي، وجدنا أن مشروعه النبدي يقوم على طرح النقد الثقافي بدليلاً من النقد الأدبي الذي أعلن عن موته، بعد أن أخفق، حسب زعمه، في كشف عيوب النص الأدبية، وأخفق في كشف أفعية المؤسسة الثقافية التي تختضنه وترعايه، وأن النقد الثقافي بأدواته وطرائقه، هو البديل الفاعل القادر على كشف أنظمة النصوص، وكشف العلاقات التي تربط هذه النصوص بالمؤسسات الثقافية والاجتماعية، ومن ثم كشف الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بمختلف تجلياته وأشكاله. وقد سعى الناقد إلى تأكيد ذلك على مستوى دراسته كلها، فقد حمل الشعر العربي مسؤولية صياغة الشخصية العربية صياغة سلبية تتأسس على الكذب والنفاق والتسلط من خلال صفات استثنائية مماثلة، اخترعها الشاعر، تقوم على التفحيل وتضخيم الأنماط وإلغاء الآخر، تم توارثها جيلاً بعد جيل، مما هيأ لظهور أنماط سلطوية تمثل هذه الصفات وتعمقها من خلال ممارستها اليومية الضاغطة.

غير أنه بينما من خلال مناقشة هذا المشروع أن النقد الأدبي ما زال حياً، ويمكن أن يمارس فعله النبدي، وأن يكشف عن مضمونات النصوص التي يقرؤها، وأن النقد الثقافي نقد طارئ ودخيل، وأخفق الناقد في تقليل طرائقه، كما حاولنا تصويب بعض مسارات البحث، فيما يخص اختراع الفحل الشعري، وبوصفه يمثل رأس الهرم الطبقي من خلال ما عرف بمصطلح الطبقات الثقافية الذي هو مصطلح ديني بامتياز. أما فيما يخص تزييف الخطاب وصناعة الطاغية اللذين يرجعهما الناقد إلى المؤسسة الثقافية الشعرية وخاصة، فإننا أوضحنا كيف أن السلطة السياسية بما تمتلك من أدوات هيمنة وقوة، هي التي تسعى لتكريس مثل تلك الأفعال وفرض أنساقها على مفاصل الحياة.

القرآن الكريم

- ١- إبراهيم، د. عبد الله، **المسودية العربية**، الطبعة الثانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ٢٠٠٠ م.
- ٢- الأصفهاني، أبو الفرج، **الأغاني**، شرحه وكتب هوامشه عبد علي المهناء، الطبعة الثانية، دار الفكر، بيروت، ١٩٩٥ م.
- ٣- البخاري، الإمام أبو عبد الله محمد، **صحيف البخاري**، الجزء الخامس، ضبطه وخرج أحاديثه ووضع فهارسه الدكتور مصطفى البُغا، د.ط ، مطبعة المندى، د.ت.
- ٤- جابر، يوسف حامد، **قضايا الإبداع في قصيدة النثر**، الطبعة الأولى، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩١ م.
- ٥- جرداق، جورج، **الإمام علي صوت العدالة الإنسانية**، الجزء الثاني، الطبعة الأولى، منشورات ذوي القربي، د.ت.
- ٦- ابن خلدون، عبد الرحمن، **مقدمة ابن خلدون**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان.
- ٧- ديورانت، ول وايرل، **قصة الحضارة**، الجزء الثالث من المجلد الأول، ترجمة زكي نجيب محمود، دار الفكر، بيروت.
- ٨- ——————، **قصة الحضارة**، الجزء الثاني من المجلد الرابع، ترجمة محمد بدران، دار الجيل، بيروت.
- ٩- الزركلي، خير الدين، **الأعلام**، الجزء الثاني والثالث والرابع، الطبعة الثالثة، د.ت.
- ١٠- ضيف، شوقي، **العصر الإسلامي**، الطبعة السادسة، دار المعارف مصر، ١٩٦٣ م.
- ١١- ابن عبد البر، أبو بكر يوسف، **الاستيعاب في معرفة الأصحاب**، الجزء الأول، تحقيق علي محمد البحاوى، الطبعة الأولى، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.
- ١٢- ابن عبد ربه، أحمد، **عقد الغريد**، تحقيق د. مفید قمیحة، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.

- ١٣- الغذامي، عبد الله، **النقد الثقافي / قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، المملكة المغربية، الدار البيضاء، ٢٠٠٠ م.
- ١٤- الغذامي، عبد الله ، اصطفيف، د. عبد النبي، **نقد ثقافي أم نقد أدبي**، د.ط، دار الفكر، دمشق، سوريا، ٢٠٠٤ م.
- ١٥- الكواكبي، عبد الرحمن، **طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد**، دراسة وتحقيق د. محمد جمال طحانة، الطبعة الأولى، دار الأوائل للنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ٢٠٠٣ م.
- ١٦- المتنبي، أبو الطيب،**ديوان أبي الطيب المتنبي**، شرح أبي البقاء العكيري، دار المعرفة، بيروت، لبنان.
- ١٧- الموسوي، محسن جاسم، **النظريّة والنقد الثقافي**، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ٢٠٠٥ م.
- ١٨- ناصف، د. مصطفى، **نظريّة التأويل**، الطبعة الأولى، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ٢٠٠٠ م.
- ١٩- هلال، محمد غنيمي، **النقد الأدبي الحديث**، د.ط، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ١٩٧٣ م.

دراسة صور التشبيه في الكلام النبوى الشريف

* الدكتور محمد إبراهيم خليفه شوشتري

** الدكتور علي أكبر نورسيده

الملخص:

التشبيه أسلوب من أساليب العرب البينية وفيه تكون القطنة والبراعة لهم في البيان. ويرجع بعض محاسن الكلام إليه. بما أنّ رسول الله (ص) كان رأس الفصاحة، وجمع البلاغة، وذروة البيان بلا منازع، فكان(ص) يخاطب العرب بلغتهم على اختلاف قبائلهم بأفضلهم وأبلغه، فتحاول هذه المقالة البحث عن فن التشبيه ومظاهره في الكلام النبوى الشريف حتى يصوّر نبذة من بلاغة النبي (ص) وفصاحته. وطريقنا هو اختيار عدد من أحاديث النبي (ص) الشريفة التي وجدنا فيها صور التشبيه، والإفصاح عن البيان النبوى فيها. يدوّأن استخدام هذا الفن والفنون البلاغية الأخرى والمشتملة على المعانى السامية المؤطرة بإطار بلاغي في كلام من كان يخاطب العرب التي تخضع لسلطان اللسان أكثر من سلطان السنان، كان من أبرز عوامل سيادة النبي (ص) على القلوب وبناحه في رسالته، لأن الشكل وحده دون الأفكار والمعانى، قالب جامد لا روح فيه ولا حياة، ويبرز هذا الأمر كثيراً عند علمنا أنّ روایة الحديث كثيراً ما تتمّ حسب المعنى وقلماً حررت الرواية الحرافية. نرى أن النبي(ص) كان يستخدم التشبيه لتقريب المعانى السامية إلى إدراك السامعين وكثير من كلامه (ص) تشتمل صور التشبيه خاصة التشبيه البليغ الذي احتلّ مكانة مرموقة في كلامه الشريف. والحدير للانتباه هو سهولة لغة التشبيه عنده (ص) ورقها بحيث يمكن استخراج وجه الشبه في أكثر التشبيهات النبوية بعد دقة وافية.

كلمات مفتاحية: التشبيه، الكلام النبوى، التشابه، أقسام التشبيه.

المقدمة:

* - أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الشهيد بهشتى، طهران، إيران.

** أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الشهيد بهشتى، طهران، إيران. noresideali@gmail.com

التشبيه يزيد المعنى وضوحاً ويكتسبه تأكيداً. ويتفضل الشعراء في هذا الفن وتظهر فيه بلامتهم، وذلك لأنّه يكتسب الكلام بياناً عجيناً. هذا الفن من الفنون التي يوزن بها مستوى الكلام البليغ وبها تقاس مدى جودته. وقد كانت للنبي (ص) أحاديث شريفة نجد فيها ملامح تشبيه. نبحث نحن في هذا البحث مخاول العثور على جوابٍ لمكانة التشبيه في كلام النبي (ص) والأساليب التشبيهية التي استخدمها، والنمط الذي استوظفه النبي (ص) أكثر وسبب ذلك، وأنّها كم كانت تساعد هذه التشبيهات على تقريب المعنى إلى ذهن المستمعين، ونبحث عن الدور الوظيفي للتشبيه في بيان المعنى، ومدى تأثير النبي (ص) في بيانه بالتشبيهات القرآنية.

أما بالنسبة لسابقة البحث الذي اخترناه فإنه يجب القول إنّه لقيت دراسة الحديث النبوى من الوجهة البينية اهتماماً عند علماء الأدب والبلاغة، ومنهم:

«الجاحظ» (ت ٢٥٥ هـ)؛ الذي جاء في كتابه «البيان والبيان» بمنادج من أحاديثه (ص) وقارن بينها وبين أقوال بعض الشعراء، مقرراً من خلال ذلك فضل كلامه (ص) على كلام غيره من البشر. وكثيراً ما يورد الأحاديث دون أن يعلق عليها، وقد انتقده أحد الباحثين لإيراد بعض الأحاديث الموضوعة، وقال: «وقد لاحظت أنّ عدداً من هذه الأحاديث غير صحيح، بل قد ذكر العلماء أن بعضها من الموضوعات».^١ هذا مما يؤخذ على الجاحظ، وعلى عدد من علماء التفسير والدين والأدب الذين ذكروا بعض الأحاديث الموضوعة في كتبهم، دون أن يتثبتوا من صحتها.

و«الشريف الرّاضي» (ت ٤٠٦ هـ)؛ الذي يعدّ كتابه «الجازات النبوية» محاولة رائدة لدراسة الأحاديث النبوية من الوجهة البينية، ويعتزّ بسهولة العبارة، والإيجاز، قد استعمل بعض المصطلحات البينية مثل: التشبيه والجهاز، والاستعارة، والكلنائية دون التعرض لما يدخل تحت كلّ مصطلح من المصطلحات السابقة من أقسام، وكان يستحسن بعض الأنواع البينية مثل الاستعارة. هذا مثالٌ ينوه فيه بالاستعارة، يقول: «ومن ذلك قوله عليه وآلـه الصلاة والسلام: في حديث يذكر فيه ظروف الساعة: «فَعِنْدَ ذَلِكَ تَقِيُّ الْأَرْضِ أَفْلَادُ كَبِّهَا» وهذه من الاستعارة العجيبة؛ لأنّه عليه وآلـه الصلاة

^١ - محمد الصباغ، التصوير الفني في الحديث النبوى، ص ١٨.

والسلام شيء الكنوز التي استودعتها بطن الأرض بأفلاذ الكبد، وهي شعبها وقطعها؛ لأنّ شعب الكبد من شرائف الأعضاء الرئيسة، فذلك الكنز من جواهر الأرض النفيسة، ولما شبهها عليه وآلـه الصلاة والسلام بأفلاذ الكبد من الوجه الذي ذكرناه، جعل الأرض عند إخراجها كأنـها تقىـات ودـسـعت^١ بما استودعـته منها»^٢. خلاصـة القـول: أنـ الشـرـيف الرـضـي عـني بالـجـانـب البـيـانـي فـي الـحـدـيـث النـبـوي مـن نـاحـيـة الـجـازـ خـاصـة، وـ لم يـتـنـاول بـقـيـة الـجـوانـب الـبـيـانـيـة تـنـاوـلـاً وـ اـسـعاً، كـما أـنـ المصـطـلـحـات الـبـيـانـيـة عـنـه عـامـة، وـ متـادـخلـة أـحـيـاناً؛ لـأـنـ عـلـم الـبـيـان لـم يـدـوـن حتـى ذـلـك الـوقـت بـقـوـاعـد مـنـظـمة.

و«ابن رشيق القمياني» (ت ٤٦٣ هـ)؛ الذي استشهد في كتابه «العمدة» بكلام النبي (ص) على القواعد التي وضعها، ولم يكن يعمد إلى تحليل النص ودراسته بيانياً، وإنما كان كلامه موجزاً، وقد امتدح بيان النبي (ص). وفي بداية كلامه في باب البلاغة بدأ بكلام النبي (ص) ثم ثنى بكلام غيره، مما يدلّ على تعظيمه للبيان النبوى قال: «تكلّم رجل عند النبي (ص) فقال له النبي (ص): "كم دون إنسانك من حِجاجَب؟" فقال: شفتاي وأسنانى. فقال له (ص): "إِنَّ اللَّهَ يَكْرُهُ الْإِنْبَعَاقَ" في الكلام، فَنَصَرَ اللَّهُ رَجُلًا أَوْ حَرَّ في كَلَامِه وَاقْتَصَرَ عَلَى حَاجَتِه". وسئل رسول الله فم الحمال؟ فقال: "في اللسان". يزيد البيان».^٣

و«عبد القاهر الجرجاني» (ت ٤٧١ هـ)؛ الذي استشهد بالحديث النبوى، قد أتى بأحاديث كثيرة في كتابه «أسوار البلاغة». أمّا أحاديث كتابه «دلائل الإعجاز» فقليلة. ومن الأحاديث التي أوردها قوله (ص): «النَّاسُ كَيْبِلَ مَا نَأَيْتُ لَا تَجِدُ فِيهِمْ رَاحِلَةً». وعقب عليه بقوله: «لا بدّ فيه من المحافظة على ذكر المشبه به الذي هو الإبل، فلو قلت: (الناس لا تجد فيها راحلة). أو (الناس لا تجد في

^١ - الدسع:الدفع،المعجم الوسيط،مادة(دسـع).

^٢ - محمدبن حسين الشريف الرضي ، المجازات النبوية، ص ٤٠ .

^٣ - الانبعاق:الصراخ، المعجم الوسيط، مادة(بعق).

^٤ - الحسن ابن رشيق القمياني ؛ العمدة في صناعة الشعر ونقدـه، ج ١، ص ١٦٧-١٦٨.

الناس راحلة) كان ظاهر التعسف».^١ والخلاصة أن عبد القاهر كان يستشهد بالحديث النبوى في تقريره للقواعد البلاغية التي وضعها، وقد كانت شواهده من الشعر أكثر من شواهده من الحديث. و«ضياء الدين بن الأثير» (ت ٦٢٢ هـ)، الذي استشهد في كتابه «المثل المسائر في أدب الكاتب والشاعر» بالحديث النبوى كثيراً، واعتبر أن الحديث النبوى هو آلة من آلات علم البيان. وهي عنده ثمان، فقال: «النوع السابع: حفظ ما يحتاج إليه من الأخبار الواردة عن النبي (ص) والسلوك بها مسلك القرآن الكريم في الاستعمال»^٢. فقد قسم التشبيه إلى أربعة أقسام، ومنها تشبيه مركب بمركب^٣، وقال فيه: «وأما القسم الثاني وهو تشبيه المركب بالمركب، فمما جاء منه مضمون الأداة ما يروي عن النبي (ص) في حديث يشتمل على فضائل أعمال متعددة ولا حاجة إلى إيراده هنا على نصه. بل نذكر الغرض منه، وهو أنه قال له رسول الله (ص): «مَسِّكْ عَلَيْكَ هَذَا» وأشار إلى لسانه، فقيل له: أونحن مؤاخذون بما نتكلّم به؟ فقال (ص): «ثُكَّنَكَ أُمْكَ يَا رَجُلُ! وَهَلْ يُكَبُّ النَّاسُ عَلَى مَنَاجِرِهِمْ فِي جَهَنَّمِ إِلَّا حَصَائِدُ الْسَّيِّئِمْ». فقوله (ص) «حَصَائِدُ الْسَّيِّئِمْ» من تشبيه المركب بالمركب، فإنه (ص) شبيه الألسنة وما تمضي فيه من الأحاديث التي يؤخذ بها بالمناجل التي تحصد النبات من الأرض»^٤. وقد ذهب محمد الصباغ إلى أن ابن الأثير «من أكثر المتقدمين ضرباً للأمثلة من الحديث في كتابه المذكور»^٥.

و«يجي بن حزرة العلوى» (ت ٧٤٥ هـ)، أشار العلوى إلى فضيلة البيان، وقال: «الفضيلة الأولى: أنّ الرسول (ص) مع ما أعطاه الله من العلوم الدينية، وخصّه بالحكم والأداب الدنيوية فلم يفتخر بشيء من ذلك، فلم يقل (أنا أفقه الناس) ولا (أنا أعلم الخلق بالحساب والطّب) بل افتخر بما

^١ - المرجع نفسه، ص ١٠٠-١٠١.

^٢ - ضياء الدين ابن الأثير ، المثل المسائر في أدب الكاتب والشاعر، ص ٤٠-٤١.

^٣ - المصدر نفسه، ج ١، ص ١٥٠.

^٤ - المصدر السابق، ج ٢، ص ١٣٦.

^٥ - محمد الصباغ ، التصوير الفي في الحديث النبوى، ص ٥٥.

أعطاه الله من علم الفصاحة والبلاغة. فقال (ص): **أَلَا أَفْصَحُ مِنْ نَطَقَ بِالضَّادِ؟**^١ وقد أتى العلوى بطائفة من الأحاديث النبوية التي استشهد بها على القواعد البلاغية التي وضعها في كتابه. كما تحدث عن فضيلة البيان النبوى، فقال: «إِنَّ كَلَامَهُ (ص) وَإِنْ كَانَ نَازِلًا عَنْ فَصَاحَةِ الْقُرْآنِ وَبِلَاغَتِهِ، فِي الطَّبِيقَةِ الْعُلِيَّا حِيثُ لَا يَدْانِيهِ كَلَامٌ، وَلَا يَقْارِبُهُ وَإِنْ انتَظَمْ أَيْ اِنْتَظَامٍ.»^٢

يجدر الانتباه إلى أن هذه الدراسات تستوجب الإشادة والتوجيه. لكننا قمنا بدراسة خاصة للتشبيه في الكلام النبوى حتى نبين على قدر استطاعتنا نبذة من البلاغة النبوية، وقد ذكرنا نصوص الأحاديث التي تتعلق بفن التشبيه، وأشارنا إلى مواضع الأحاديث في (**مشكاة المصاييف والمحازات النبوية**). فقد قلّمنا نماذج من التشبيه في كلام النبي (ص) وبيننا في استعمالاته المختلفة أنواع التشبيهات التي استخدمت وشرحناها. وإن ما نبحثه في هذه المقالة هو عرض فن التشبيه في الكتب البلاغية القديمة منها «**مفتاح العلوم وشرح مختصر المعاني**» وتطبيقها على عدد من كلمات النبي المرسل (ص) وبيان مكانة التشبيه وأهميتها في كلام أفصح من نطق بالضاد. وسعينا في تكميل ما عرضه المتقدمون في هذا المضمار وبيان ما فرّط بهم. وضرورة هذا البحث ترجع إلى فقد بحث مفصل وخاص عن الصور البلاغية في الكلام النبوى (ص) واستبطاط المعانى المكتونة في طيات كلامه (ص)، وعرضه على السامعين لتعرف أكثر على مكانة النبي الأدية السامية وفهم ميراثه الدينى والأدبي. عسى أن يوفقنا الله في ما نبغى.

التشبيه^٣

التشبيه لغةً التمثيل.^٤ واصطلاحاً: عرف الخطيب القرزويني التشبيه بأنه: «الدلالة على مشاركة أمر لأمرٍ في معنى». وبضيف: «والمراد هنا ما لم يكن على وجه الاستعارة التحقيقية والاستعارة بالكلنائية».٥

^١- بحبي بن حمزة العلوى ، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ص ٣٢-٣٣.

^٢- المرجع نفسه، ج ١، ص ١٦٠.

^٣- النفنازاني، سعد الدين، شرح المختصر، ص ٢٨٧.

^٤- الصحاح، مادة شبه

^٥- النفنازاني، سعد الدين، شرح المختصر، ص ٢٨٧.

أ. أركان التشبيه

أولاً. المشبه: عنصر من عناصر التشبيه الأربع، ولا بد أن يشترك مع المشبه به في وجه الشبه.

نتكلم عن المشبه في الحديث الشريف التالي:

- قال النبي (ص): «إِنَّكُمْ سَتَرَوْنَ رَبِّكُمْ كَمَا تَرَوْنَ هَذَا الْقَمَرَ لَا تُضَامُونَ فِي رُؤْيَتِهِ».^١

قال الجرجي: «قد يختيل إلى بعض السامعين أن الكاف في قوله "كمما تردون" كاف التشبيه للمرئي، وإنما هو كاف التشبيه للرؤيا، وهو فعل الرائي. ومعناه: ترون ربكم رؤية يرول معها الشك كرؤيتكم القمر ليلة البدر لا ترتابون فيه ولا تتركون. قوله: "لَا تُضَامُونَ" روی بتحقيق الميم من الضيم، المعنى: إنكم ترونهم جميعكم، ولا يظلم بعضكم بعضاً في رؤيته فيراه البعض دون البعض، وروي بشدید الميم من الانضمام والازدحام، أي: لا يزدحم بكم في رؤيته، ويضم بعضكم إلى بعض من ضيقٍ كما يجري عند رؤية الملال مثلاً دون رؤية القمر، إذا يراه كل منكم موسعاً عليه منفرداً».^٢

- فمعنى الحديث: سترون ربكم رؤية مثل رؤيتكم القمر. فالرؤيا هنا يعني العلم أي ستعلمون ثواب ربكم وأنه الخالق الأحد الذي لا شريك له كما تعرفون حقيقة الملال برؤيته في ليلة البدر. فالمتشبه أمر معنوي وهو رؤيا رب والمتشبه به أمر معنوي أيضاً وهو رؤيا القمر، كلاماً مشتركاً في الرؤيا وإن كان هناك فرق بين رؤيا رب ورؤيا القمر لأن الأول أمر معنوي والثانى حسي، وبما أن رؤيا القمر يسهل على الإنسان ليلاً، هكذا يسهل على الإنسان رؤيا الله ومعرفته عبر مظاهره ولا يظلم بعض الناس بعضاً في التعرف عليه. ووجه الشبه سهولة الرؤيا والتعرف على الحقيقة إذا كان الإنسان بصيراً.

ثانياً. المشبه به

من المعلوم أنّ المشبه به هو الأصل؛ لأنّ وجه الشبه فيه أقوى منه في المشبه ولا بدّ أن يكون ملائماً للمتشبه في وجه الشبه المعتبر، و اختيار المشبه به المناسب للمتشبه هو من أسرار البيان التي لا يهتدى إليها إلاّ من رزقة الله فهماً سليماً، وذوقاً عالياً. وفي ما يلي حدثان من النبي (ص)، نعقب كلاًّ منهما بكلامٍ حول سبب اختيار المشبه به وملائمتة للمتشبه:

^١ - الخطيب التبريزى ، مشكاة المصايدج، ج ٣، ص ١٥٧٣ .

^٢ - الجرجي (ابن الأثير)، جامع الأصول في أحاديث الرسول، ص ٥٥٨ .

١- قال رسول الله (ص) متحدثاً عن الملائكة الذين يأتين المؤمن في القبر: «**ثُمَّ يُفْسَحُ لَهُ فِي قَبْرِهِ سَبْعُونَ ذِرَاعاً فِي سَبْعِينَ.** **ثُمَّ يُنَوَّرُ لَهُ فِيهِ.** **ثُمَّ يُقَالُ لَهُ: تَمْ.** **فَيَقُولُ:** أَرْجِعْ إِلَى أَهْلِي فَأُخْبِرُهُمْ؟ **فَيَقُولُانِ:** نَمْ كَتَوْمَةُ الْعَرْوَسِ الَّذِي لَا يُوقَظُ إِلَّا أَحَبُّ أَهْلَهُ إِلَيْهِ، حَتَّى يَعْلَمَ اللَّهُ مِنْ مَضْجِعِهِ ذَلِكَ».^١

- المشبه هونوم الميت المؤمن في مضجعه، والمشبه به هو نومة العروس، ووجه المشبه هو الراحة، دون الخوف. يلاحظ أنه (ص) مثل نوم المؤمن في القبر بنومة العروس؛ لأن الإنسان أعز ما يكون في أهله وذويه ليلة العرس فهي أرغم ليلة. ومن جمال هذا التشبيه أنه يؤنس نفس المؤمن بالموت، ويجعله غير خائف منه بل جعله مشتاقاً إليه. والمؤمن ذوق عز في الملأ الأعلى كما أن العروس ذات عز عند أهلها. ولا شك أن هذه البلاغة الجميلة إنما حصلت بسبب انتساب المشبه به المناسب.

٢- قال النبي (ص): «**مَثَلُ مَا يَعْشِي اللَّهُ بِهِ عَرَوَجَلٌ مِنَ الْهَدَى وَالْعِلْمِ كَمَثَلِ الْغَيْثِ الْكَثِيرِ أَصَابَ أَرْضًا...».**^٢

قال الطيبـي: «والغيث: المطر، وإنما اختير الغيث علىسائر أسماء المطر ليؤذن باضطرار الخلق إليه حينئذ، قال الله تعالى: **وَهُوَ الَّذِي يُنَزِّلُ الْغَيْثَ مِنْ بَعْدِ مَا قَنَطُوا**». ^٣ «إنما ضرب النبي المرسل (ص) المثل بالغيث للمشاهدة التي بينه وبين العلم. فإن الغيث يحيي البلد الميت، والعلم يحيي القلب الميت. إن الغيث هو مطر يذهب الظماء ويحيي الأرض، وأماماً غيث الإسلام الذي بعث به نبينا محمد (ص)، فهو يقي حرّ جهنّم، ويقود المؤمن إلى الحياة الرغيدة في الدنيا والآخرة معاً، فشتان ما بين الغياثين، وإن بدا أحهما متباهاً».^٤

- فالم المشبه هو بعثة النبي (ص) بالهدى والعلم لمداية الناس وتعليمهم، والمشبه به هو الغيث الكبير الذي يهطل على الأرض الجدبـة. والوجه هو كثرة الخير الذي يُنـتج عن كلتا الحالتين. وغير خاف على

^١- الخطيب الشيرازـي، مشكاة المصايـح، ج ١، ص ٤٦-٤٧.

^٢- المرجـع نفسه، ج ١، ص ٥٤.

^٣- الشورـي: ٢٨.

^٤- الطـيـبـيـ، الكـاـشـفـ عـنـ حـقـائـقـ السـنـنـ، ج ٢، ص ١٢٥.

القارئ الكريم أنّ حسن انتخاب المشبه به المناسب قد لعب دوراً هاماً في درك المخاطب دركاً صحيحاً للمنافع المعنوية والمادية العظيمة التي جاء بها الرسول العظيم (ص).

ثالثاً. قيمة القيود في المشبه به

إنّ للقيود في المشبه به أهمية كبيرة في التشبيه، قال الدكتور محمد أبوemosi: «من عادة القرآن في رسم صورة التشبيه أن يذكر فيها من القيود وأحوال الصياغة ما يجعلها معبرة تعبيراً دقيقاً عن الغرض المطلوب، ولهذه القيود وأحوال شأن في صورة التشبيه، وللزخشي وفatas في هذا المجال يدرك فيها أسرار هذه القيود ومعاناتها الأدبية الدقيقة.»^١ إذا كان من عادة القرآن ذكر القيود التي تعبّر تعبيراً دقيقاً عن الغرض، فإن ذلك من عادة الحديث النبوى (ص) أيضاً.

ذكر في ما يلي مثلاً منه:

قال رسول الله (ص): «مَثَلُ الْمُنَافِقِ كَمَثَلِ الشَّاةِ الْعَائِرَةِ بَيْنَ الْغَمَمِينِ. تُعَرِّفُ إِلَى هَذِهِ مَرَّةً، وَإِلَى هَذِهِ مَرَّةً».^٢

قال التوربى: ««العائرة»: أكثر ما تستعمل في الناقة وهي التي تخرج من الإبل إلى أخرى ليضرها الفحل، والجمل عائر يترك الشول إلى أخرى، ثم يتسع في المواشى.»^٣

- فالقيد في المشبه به هو عبارة «العائرة بين الغمامين». **تُعَرِّفُ إِلَى هَذِهِ مَرَّةً، وَإِلَى هَذِهِ مَرَّةً».** وهذا القيد أهمية في المعنى المستفاد. فقد ضرب النبي (ص) للمنافق مثل السوء؛ فالمشبه هو تردد المنافق بين الطائفتين من المؤمنين والمرشكين تبعاً لهواه وقصدأً لغرضه الفاسد وميلاً إلى ما يتغيره من الشهوات، والمشبه به هو تردد الشاه العائرة وهي التي تطلب الفحل فتردد بين الثلتين، فلا تستقر على حال ولا تثبت مع إحدى الطائفتين. فتميل مرة إلى هذه الثلة من الفحول ومرة إلى تلك الثلة راجية أن تحصل على مرماها. ووجه الشبه هو كون الطالب متثيراً وأيضاً عدم الوصول إلى منشودها. يلاحظ أنّ هذا المعنى الذي أشير إليه هو بفضل القيود في المشبه به.

^١ - محمد حسين أبو موسى، **البلاغة القرآنية في تفسير الرمخشري**، ص ٣٠٧.

^٢ - الخطيب التبريزى، **مشكاة المصايح**، ج ١، ص ٢٤.

^٣ - علي الفارى، **مرقاة المفاتيح شرح مشكاة المصايح**، ج ١، ص ١٢٨.

رابعاً. الطرفان من جهة المعمول والمحسوس

ذكر البلاغيون أن طرفي التشبيه يأتيان على أربعة أقسام هي: إما حسيان: كما في تشبيه الخنزير والورد. وإما عقليان: كما في تشبيه العلم بالحياة. وإما مختلفان: والمعمول هو المشبه، كما في تشبيه المنية بالسبع. أو العكس: كما في تشبيه العطر بخلق كريم.^١ وفي البيان النبوى يهدف الرسول الأكرم (ص) إلى تقريب المعانى الكبيرة المتعلقة بعالم الغيب والكون والإنسان والحياة إلى ذهان المخاطبين وقلوبهم عن طريق تشبيه الأشياء المعقولة بالأشياء المحسوسة.

وفي هذا الصدد، جاء في الكاشف نقالاً عن التورشيني: «والمعانى إذا ارتفعت عن مدارك الأفهام، واستعلت عن معارج النفوس، لغير شأنها، صيفت لها قوالب من عالم الحسن حتى تتصور في القلوب، وتستقر في النفوس».^٢

ولذلك يكثر تشبيه المعمول بالمحسوس في الحديث النبوى، وفي ما يلى مثال من تشبيه المعمول بالمحسوس:

١ - قال النبي (ص): «مَنْ طَافَ بِالْبَيْتِ سَبْعًا، وَلَا يَعْلَمُ إِلَّا بِـسُبْحَانَ اللَّهِ وَالْحَمْدُ لِلَّهِ، وَلَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ، وَاللَّهُ أَكْبَرُ، وَلَا حَوْلَ وَلَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ، مُحِيطٌ عَنْهُ عَشْرُ سَيِّنَاتٍ، وَكُتُبَ لَهُ عَشْرُ حَسَنَاتٍ، وَرُفِعَ لَهُ عَشْرُ دَرَجَاتٍ. وَمَنْ طَافَ فَتَكَلَّمَ وَهُوَ فِي تِلْكَ الْحَالِ، خَاضَ فِي الرَّحْمَةِ بِرِجْلِيهِ، كَخَاطِضِ الْمَاءِ بِرِجْلِيهِ». ^٣

- شبه النبي (ص) للتقريب إلى الذهن المشبه المعمول وهو حالة حوض الذاكر في رحمة الله بالمشبه به المحسوس وهو الرجل الذي يخوض برجليه في الماء. وشبه الرحمة بالماء، أي: شبه سعي المؤمن في حالة الذكر وكونه في رحمة الله تعالى بالخاطض في الماء، فترك المشبه به وهو الماء وجعل القرينة الدالة عليه

^١ - الفخر الرازى، *نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز*، ص ٩٣-٩٢. والسكاكى، *مفتاح العلوم*، ص ١٨٥. والخطيب الفزوبى، *التلخيص*، ص ٢٤٣. والإيضاح ج ٢، ص ٣٣٥.

^٢ - علي الفارى، *مرقة المفاتيح شرح مشكاة المصايح*، ج ١٠، ص ٣٠٣.

^٣ - الخطيب التبريزى، *مشكاة المصايح*، ج ٢؛ ص ٧٩٥.

كلمة (خاض) ثم شبهه هذا التمثيل «خاض في الرحمة بِرِجْلِيهِ» بما يريد التصوير من قوله: «كَحَائِضِ الْمَاءِ بِرِجْلِيهِ». وكما يخفي الماء الرجل تماماً تغمر رحمة الله المؤمن فيكون غارقاً أو سابحاً فيها.

خامسًا. أداة التشبيه

لأدوات التشبيه دور في إفاده المعاني الخاصة في التشبيه ويمكن تقسيمها إلى حروف وأسماء وأفعال، «وأداته الكاف ومثل وما في معناه، وقد يذكر فعل يبني عنه، كما في علمت زيداً أسدًا - إن قرب - وحسبت - إن بعده». ^١ تتحدث فيما يلي عن موضوعين:

حذف الأداة

حذف الأداة أبلغ من إثباتها.

١- قال رسول الله (ص): «تَعْلَمُنَ - أَيْهَا النَّاسُ - أَنَّ الطَّمَعَ فَقْرٌ». ^٢

هذا تشبيه بحذف الأداة، المشبه هو الطمع والمشبه به هو الفقر ووجه الشبه هو: كما أنَّ الفقير لم يزُلْ عنه الاحتياج، كذلك الطامع الحريص لا يشبع، بل يبقى محتاجاً. فنرى فيه التشبيه البليغ الذي سار فيه الطمع هو والفقير سواء.

٢- قال رسول الله (ص): «إِنَّ الشَّيْطَانَ يَجْرِي مِنَ الْإِنْسَانِ بَحْرَى الدَّمِ». ^٣

والمعنى: «إنَّ الشَّيْطَانَ يَتَمَكَّنُ مِنْ إِغْوَاءِ الْإِنْسَانِ وَإِضَالَاهُ تَمَكَّنًا تَامًا، وَيَتَصَرَّفُ فِيهِ تَصْرِيفًا لَا مَزِيدَ عَلَيْهِ». ^٤

- قوله: «بحرى الدم»: يجوز أن يكون مصدراً ميمياً، وشبه كيد الشيطان وجريان وساوسه في الإنسان بجريان دمه في عروقه، وجميع أعضائه. شبه (ص) انتشار وساوس الشيطان وجريانها في فكر الإنسان بجريان الدم في عروقه. وإن ملازمة وساوس الشيطان للإنسان وشمولها له، كملازمة جريان الدم للإنسان بحيث لا يخلو منه عضو وبهذه البلاغة النبوية الشريفة تظهر مدى صعوبة مواجهة الشيطان

^١ - النفنازاني، شرح المختصر، ص ٣١٠.

^٢ - الخطيب التبريري، مشكاة المصايح، ج ١، ص ٥٨١.

^٣ - المرجع نفسه، ج ١، ص ٢٦.

^٤ - الطبيبي، الكاشف عن حقائق السنن، ج ٢، ص ٥٢١.

والغلب على وساوسه، حتى تكاد تكون أشبه بالأمر الحال، هذا وفي الحديث تشويق لخوض هذا الجهد.

تقديم أداة التشبيه

يقدم حرف التشبيه إذا كانت الأداة «**كأنَّ**» ؛ هذا كما في قول النبي (ص) عن الشعر:

١ - «**وَالَّذِي نَفْسِي بِيَدِهِ، لَكَانَ مَا تَرْمُونَهُمْ بِهِ نَصْحُ النَّبِيلِ**». ^٢ واللام في قوله (ص) «**لَكَانَ**» زائدة لتأكيد القسم، والتقدير: والذي نفسي بيده إنَّ ما ترمونهم به كنصح النبل، لأنَّ أصل «**كَانَ** زيداً أَسْلَ» هو: «**إِنَّ زِيداً كَالْأَسْلِ**» فقدم حرف التشبيه بعد أن أبدله بـ «**كَانَ**» اهتماماً به. فلقد شبه النبي (ص) أبيات الشعر على أسماع الأعداء بوقع النبال على أجسادهم، فنصيب مقاتلهم، ووجه الشبه بالإسلام الشديد الذي لا يطاق، وفي هذا مدح للدور الشعري الإيجابي في الدفاع عن كلَّ ما تحب حمايته والدفاع عنه؛ كالدين والشرف والعزَّة والوطن.

وجه الشبه

وجه الشبه هو الجامع بين المشبه والمشبه به في وصف خاص أو حالة معينة كما يقول الفزوري: «هو ما يشترك فيه المشبه والمشبه به تحقيقاً أو تخليلاً». ^٣ وجه الشبه يكون صفة أو صفات معينة، ولا يراد جميع الصفات بالضرورة ويكون في المشبه به أعلى وأشهر. معظم التشبيهات النبوية محنوفة الوجه، ما يزيد على بلاغة كلامه (ص) مما جعل العلماء يعنون بذكر وجوه الشبه المحنوفة في أكثر التشبيهات النبوية. وسنتناول في ما يلي كيفية استعمال وجه الشبه في الحديث الشريف:

أولاً: حذف وجه الشبه بقصد التعميم

١ - قال رسول الله (ص): «**يَدْخُلُ الْجَنَّةَ أَقْوَامٌ أَفْيَدُهُمْ مِثْلُ أَفْيَدَةِ الطَّيرِ**». ^٤

^١ - نصح النبل: رمه، المعجم الوسيط، مادة نصح.

^٢ - الخطيب التبرizi، مشكاة المصايح، ج ٣، ص ١٣٥٢.

^٣ - الخطيب الفزوري، مختصر المعاني، ص ٢٩٣.

^٤ - الخطيب التبرizi، مشكاة المصايح، ج ٣، ص ١٥٦٥.

- المشبه هو أفتدة أقوام يدخلون الجنة، والمشبه به هو أفتدة الطير والوجه يمكن أن يكون؛ مثلها في رقتها، كما ورد: "أَهْلُ الْيَمِنِ أَرْقُ مُلُوَّبًا وَأَضْعَفُ أَفْتَدَةً"^١، ويمكن أن يكون مثلها في الخوف والهيبة، والطير أكثر الحيوان خوفاً وفرعاً. يبدو أن المراد كلتا الصفتين وهي: الرقة والخوف، وذلك لأن الوجه مضمر هنا بقصد التعميم (والله أعلم).

وقد تقرر في علم البيان: «أن وجه الشبه إذا أضمر عمّ تناوله فيكون أبلغ مما لوصرّح به، فينبغي أن يحمل على المذكورات كلّها، ومن ثمة حصل الفواد بالذكر دون القلب».^٢

ثانياً: وجه الشبه يكون في بعض الصفات لا كلهَا

هذا ما نجده في الحديث الشريف التالي:

١- قال رسول الله (ص): «مَثَلُ عِلْمٍ لَا يَنْتَفَعُ بِهِ كَمَثَلِ كَنْزٍ لَا يُنْفَقُ مِنْهُ فِي سَبِيلِ اللَّهِ».^٣
إنّ «تشبيه العلم بالكنز وارد في مجرد عدم النفع في الانتفاع والإنفاق منهما لا في أمر آخر، وكيف لا والعلم يزيد بالإنفاق، والكنز ينقص، والعلم باقٍ، والكنز فانٍ». «هذا التشبيه على نحو قولهم: (النَّحْوُ فِي الْكَلَامِ كَالْمَلْحُ فِي الطَّعَامِ) في الإصلاح باستعمالهما، والفساد بإهمالهما، لا في القلة والكثرة».^٤

- المشبه هو علم لا ينتفع به، والمشبه به هو كثر لا ينفق منه في سبيل الله تعالى، ووجه الشبه في هذا التشبيه هو إهمال ما فيه النفع. يلاحظ في هذا التشبيه أن وجه الشبه يكون في بعض الصفات المشتركة بين الطرفين لا كلهَا. إذ يكفي لعقد المشابهة اشتراك الطرفين في صفة قائمة. إنّ هذا التشبيه الذي يمثل جانباً من البلاغة النبوية السامية، قد تضمن الدعوة إلى أمرتين في آنٍ واحدٍ: الأمر الأول: حثّ كلّ عالم صحيحة علمه، على نشر هذا العلم، وعدم البخل به. الأمر الثاني: حثّ كلّ ذي كثرة وثروة

^١ - المرجع نفسه، ج ٣، ص ٣٤٥.

^٢ - الطيبي، الكاشف عن حقائق السنن، ج ١١، ص ٣٥٥٩.

^٣ - الخطيب التبرizi، مشكاة المصايح، ج ١، ص ٩٢.

^٤ - الطيبي، الكاشف عن حقائق السنن ج ٣، ص ٢٣٦.

^٥ - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٦٥.

على الإنفاق في سبيل الله تعالى، لا في سبيل الشيطان. ولا شك أَنَّا إذا نظرنا من جهة دينيةٍ معنويةٍ فإنّا سنجد أن إنفاق المال في سبيل الله تعالى يكون سبباً لنموه وزيادة في بركه، كما أَنَّا نجد أن نشر العلم يسبّب نماءً وازدياده، لذلك تفتح أمام هذا العالم الذي نشر علمه آفاق جديدة من العلم ما كانت لتتفتح لو لا النشر والإِنفاق. فالبلاغة النبوية العالية في هذا التشبيه تمثّلت في عدم الاقتصار على المشبه وإلخاقه بالمشبه به، بل يمثل الحكم كُلّاً من المشبه والمشبه به بالدعوة إلى لزوم حصول الإنفاق فيما جمِيعاً على حد سواء.

ثالثاً: احتمال وجه الشبه لأكثر من تأويل

إنَّ من البلاغة العالية أن يكون وجه الشبه محتملاً لأكثر من تأويل، وهو أمر يدعى العلماء إلى التسابق في تعين وجه الشبه الأرجح، وهذا ما نجده بكثرة في الحديث الشريف، مثال ذلك ما روي عن عمار - رضي الله عنه - قال:

١ - سمعتُ رسولَ الله(ص) يقول: «إِنَّ طُولَ صَلَاتَ الرَّجُلِ، وَقِصْرَ حُطُطِيهِ، مَيْنَةً^١ مِنْ فِقْهِهِ. فَأَطْلِبُوا الصَّلَاةَ وَاقْصِرُوا الْحُطُطَةَ. وَإِنَّ مِنَ الْبَيَانِ لَسْحَراً».^٢

قال النووي: «قال القاضي عياض: فيه تأويلاً:

- أحدهما: أنه ذم، لإمالة القلوب وصرفها بمقاطع الكلام حتى يكسب آبق الإثم به، كما يكسب بالسحر.

- والثاني: أنه مدح، لأنَّ الله تعالى امتنَّ على عباده بتعليمهم البيان، وشَيَّهَه بالسحر لميل القلوب إليه، وأصل السحر الصرف والبيان، يصرف القلوب إلى ما يدعو إليها، وهذا التأويل الثاني هو الصحيح المختار.

- وقيل: أراد التلبيس عليهم فيصير بمنزلة السحر الذي هو تخيل ما لا حقيقة له.

- وقيل: أراد به أن من البيان ما يكتسب به صاحبه من الإثم ما يكتسب الساحر بسحره.^٣

^١ - عالمة، الصباح، مادة معن.

^٢ - الخطيب البغدادي، مشكاة المصايخ، ج ١، ص ٤٢٢.

^٣ - النووي، شرح صحيح مسلم، ج ٦، ص ١٥٨-١٥٩.

يبدو أنَّ بلاغة هذا الحديث الشريف تمثل في ما يلي:

لا شك أنَّ الإيجاز أحد مواضيع علم المعانى المهمة وظهر أهميته في أنه يجمع بين قصر العبارة وكمال المعنى، فقصر العبارة لا يخل بآدائها المعنى كاملاً غير منقوص. ولا فرق بين أن يكون قصر العبارة ناتجاً عن حذف بعض كلماتها، أو أن لا يكون ناتجاً عن حذف شيء منها. فالبيان الذي يؤدِّيه الإيجاز بنوعيه إنما يدل على بلاغة سامية شبهاً الرسول الأعظم (ص) بالسحر الذي يمتلك القلوب، وتستسلم له النفوس. فالبيان هو المشبه والسحر هو المشبه به ودليلنا في هذا الرأي أنَّ الرسول الأكرم (ص) قد أمر في هذا الحديث بإيجاز الخطبة دون الإخلال بالمعنى المراد. وفي هذا دليل على وجوب أن يكون الخطيب أبلغ القوم. وتجدر الإشارة إن «من» في الحديث الشريف تعبعية، لذا فالمشبَّه هو بعض البيان وهذا يبيّن دقة الرسول (ص).

رابعاً: الغرابة في وجه المشبه

التشبيه البعيد الغريب هو «ما لا ينتقل فيه من المشبه إلى المشبه به إلا بعد فكر، لخقاء وجهه في بادئ الرأي»^١. وسبب الغرابة هو كون المشبه به كثير التفصيل، أو نادر الحضور في الذهن. وفي الحديث النبوي بعض التشبيهات الغريبة، نشير إلى غرائب منها:

١ - قال رسول الله (ص): «اقرُّوا القرآنَ. فَإِنَّهُ يَأْتِي يَوْمَ الْقِيَامَةِ شَفِيعًا لِأَصْحَابِهِ. إِقْرُّوا وَالرَّهْرَاوِينَ^٢: الْبَقَرَةَ وَسُورَةَ آلِ عِمْرَانَ، فَإِنَّمَا تَأْتِيَنَّ يَوْمَ الْقِيَامَةِ كَافَّهُمَا غَمَامَتَانِ». أَوْغَيَّا يَأْتَانِ^٣ أَوْفِرْقَتَانِ مِنْ طَيْرٍ صَوَافَّ. تُحَاجَّانِ عَنْ أَصْحَاحِهِمَا...»^٤

قال الزمخشري: « شبَّهُمَا أُولَاهُا، بالنبيرين ليتبَّه على أن مكانيهما مما عداهما مكان القمرتين بين سائر النجوم فيما يتَّسَّبُ منها لنوى الأ بصار، ثم أوقع قوله (ص): "الْبَقَرَةَ وَسُورَةَ آلِ عِمْرَانَ" بدلاً

^١ - الخطيب الفزوري؛ الإيضاح في علوم البلاغة، ص ٣٣٧.

^٢ - ثنية الزهراء، تأثيث الأزهر، وهو مضيء الشديد الضوء. الزهراوين: علي بن سلطان محمد الفاري، مرقة المفاتيح، شرح مشكاة المصابيح.

^٣ - كل ما أظلَّ الإنسان فوق رأسه كالسحابة والغبرة والظل، ونحو ذلك. المعجم الوسيط، مادة: أغبا.

^٤ - الخطيب التبريزى، مشكاة المصابيح، ج ١، ص ٦٥٤.

منهما مبالغة في الكشف والبيان، كما تقول: "هل أدلّك على الأكرم والأفضل؟ فلان" وهو أبلغ في وصفه بالكرم والفضل من قوله: "هل أدلّك على فلان الأكرم الأفضل"، لأنّك ثبّت ذكره بجملًا أولاً، ومفصلاً ثانياً، وأوقعت البقرة وآل عمران تفسيرًا وإيضاحًا للزهراوين فجعلتهما علمين في الإشراق والإضاءة^١

الغراية في هذا التشبيه هي أنّه (ص) شبه سوري البقرة وآل عمران أولاً بالنّبريين في الإشراق وسطوع النور، فوجه الشبه المداية سواء أكانت مادية أم معنوية، هذا هو التشبيه الأول، وثانيًا بالعمامة والغياة وفرقين من طير صوافٍ ووجه الشبه الخير والبركة والنّجاة؛ أي: أنّ هاتين السورتين المباركتين تدفعان عن قارئهما يوم القيمة وهو في مكان سامٍ عند الله تعالى، لذلك لا يُرَدُّ دفاعهما، لأنّ القرآن المجيد هو والرسول الأعظم (ص) وأهل البيت (ع) هم جميعاً الوسيلة إلى الله تعالى: قال عزّ وجلّ: «... وابتغوا إليه الوسيلة...»^٢

٢- قال رسول الله (ص): «مَنْ رَأَى عَوْرَةَ فَسَرَّهَا كَانَ كَمَنْ أَحْيَا مَوْرُودَةً».^٣

وجه الشبه هنا خفيٌّ غامض، وهذا من التشبيهات الغريبة الجميلة. قال الطبي: «.... ووجه تشبيه الستّر على عيوب الناس بإحياء الموّرودة، أن من انتهك ستّره يكون من الخجالة كميّت ويحب الموت منها، فإذا ستر أحد على عييه فقد دفع عنه الحجالة التي هي عنده بمنزلة الموت»^٤. وقال صاحب (الكشف): «فيه تعظيم قتل النفس وإحيائها في القلوب ليشمئر الناس عن الجسارة عليها، ويتراغبوا في الحماماة على حرمتها، لأن المعرض لقتل النفس إذا تصور قتلها بصورة قتل الناس جميعاً عظم ذلك عليه فتبطّه، وكذلك الذي أراد إحياءها»^٥.

^١ - جار الله الزمخشري، *الكشف*، ج ١، ص ١٦.

^٢ - المائدة: ٥، الإسراء: ٥٧.

^٣ - الخطيب النميري، *مشكاة المصايب*، ج ٣، ص ١٣٩٠.

^٤ - الطبي، *الكافش عن حقائق السنن*، ج ٩، ص ٢٣٥.

^٥ - جار الله الزمخشري، *الكشف*، ج ١، ص ٦٢٧.

وإنّ وجه الشبه هو الأمر العظيم، يعني من ستر عيب مسلم فقد ارتكب أمراً عظيماً كمن أحيا مسؤودة، فإنه أمر عظيم فيدل على فحامة ذلك العمل، نحو قوله تعالى: ﴿ وَمَنْ أَحْيَاهَا فَكَانَمَا أَحْيَا النَّاسَ جَمِيعاً ﴾^١. فكذلك من أراد أن يستر عيب مؤمن وعريضه إذا تصور أنه أحيا المؤودة، عظم عنده ستر عورة المؤمن، فيبذل الجهد.

خامساً: كون وجه الشبه معلوماً

تبيان وجه الشبه وإبرازه في الحديث النبوى، إن اقتضى المقام ذلك، عملٌ بلاغى ودينى عظيم، فهو بلاغى، لأنّه (ص) سيد البلاغة، وهو عمل دينى، لأنّه ما لم يفهم وجه الشبه لم يفهم التشبيه، ومن ثمّ لم يفهم المراد من كلامه (ص) المتضمن لهذا التشبيه، وحينذاك يتعدّد الخيال بمن لا يعرف أسرار العربية عن الطريق المستقيم، ولا يخفى ما يترتب على ذلك من آثار وأخطار.

في ما يلي بعض الأحاديث النبوية مبيناً فيها وجه الشبه:

١ - قال النبي(ص) في صفة خروج روح المؤمن: «فَتَخْرُجُ وَتَسِيلُ كَمَا تَسِيلُ الْقَطْرَةُ مِنَ السَّقَاءِ»^٢، وقال (ص) في صفة نزع روح الكافر: «ثُمَّ يَحْيِيُ مَلْكُ الْمَوْتِ حَتَّى يَجْلِسَ عِنْدَ رَأْسِهِ فَيَقُولُ: أَيْتَهَا النَّفْسُ الْخَبِيثَةُ أُخْرُجِي إِلَى سَخَطِ مِنَ اللَّهِ» قال: «فَفَرَّقَ فِي جَسَدِهِ فَيَنْزَعُهَا كَمَا يُنْزَعُ السَّفُودُ مِنَ الصُّوفِ الْمُبْلُولِ».^٣

قال الطيبى: «إن روح المؤمن تخرج وتسلل كما تسيل قطرة من السقاء فرحاً إلى ما تقرّ به عينه من الكرامة والنعم، ثمّ شبه نزع روح الكافر بنزع السفود، وهو الحديد التي يشوى بها اللحم فيقي معها بقية من المحروق فيستصحب عند الجذب مع قوة وشدّ شيئاً من ذلك الصوف، وبعكسه شبه خروج روح المؤمن من جسده بترشيح الماء وسائلاته من القرابة المملوقة ماءً مع سهولة ولطفه».^٤

^١ - المائدة: ٣٢

^٢ - الخطيب التبريزى، مشكاة المصايح، ج ١، ص ٥١٢-٥١٥.

^٣ - المرجع نفسه.

^٤ - الطيبى، الكاشف عن حقائق السنن ج ٣، ص ٢٣٣.

- المشبه هو خروج روح المؤمن والمشبه به هو خروج القطرة من السقاء، والوجه سهولة الخروج. والمشبه في الحديث الثاني هو خروج الكافر والمشبه به هو نزع السفود من الصوف المبلول، ووجه الشبه هو الصعوبة وتحمل الأذى والألم. والذي نراه أنه لا شك أنّ مصيبة الموت أعظم مصيبة تواجه الإنسان حتماً، وأن لا مفرّ منها. لذلك فإننا نرى أنّ البلاغة البوبية السامية في هذا الحديث الشريف قد اشتملت على الدعوة إلى الإيمان للتخلص من شدة عذاب هذه المصيبة العظمى، ولكي تحول إلى أيسير ما يمكن.

٢ - قال رسول الله (ص): «ألا إِنَّ مَثَلَ أَهْلَ بَيْتِي فِي كُمْ مَثَلُ سَفِينَةٍ تُوحَّ، مَنْ رَكِبَهَا نَجَا، وَمَنْ تَخَلَّفَ عَنْهَا هَلَكَ». ^١

- المشبه هو أهل البيت (ع) والعمل بإرشادهم، والمشبه به هو سفينته نوح، وصفة المشبه أنه تحصل منه النجاة المعنية وتحصل من المشبه به النجاة المادية. صفة سفينة نوح أنها من ركبها نجا ومن تخلف عنها هلك، ووجه الشبه: النجاة وعدم النجاة. شبه (ص) الدنيا بما فيها من الكفر والضلالات والبدع والجهالات ببحرٍ لخيٍ متلاطمٍ وقد أحاط بالأرض كلّها، وليس منه خلاص ولا مناص إلا تلك السفينة، وهي محبة أهل بيته رسول الله (ص) والعمل بدعاهما.

تشبيه التمثيل

قال الشيخ عبد القاهر: «هو الذي يتزعم من عدة أمورٍ ويحتاج فهمه إلى دقةٍ وتأملٍ، إنما طريقه التأول، يتفاوت تفاوتاً شديداً فمنه ما يقرب مأخذته ويسهل الوصول إليه، ومنه ما يحتاج فيه إلى قدر من التأول، ومنه ما يدقق ويغمض حتى يحتاج في استخراجه إلى فضل رؤية ولطف فكرة». ^٢ «عند الجمهور هوما كان وجهه منتزعًاً من متعدد، سواء كان حسيناً مثل قول بشّار (من الطويل):

كأنّ مثارَ النَّقْعَ فَوْقَ رُؤُوسِنَا
وأَسِيفَنَا لِيلٌ تَهَاوِي كِرَاكُبُهُ

^١ - الخطيب التبريزى، مشكاة المصايد، ج ٣، ص ١٧٤٢.

^٢ - عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٧٣-٧٠.

فوجه الشبه هو الهيئة الحاصلة من هو يأْجرِمُ مشرقةً مستطيلةً متناسبةً المقدار متفرقةً في جوانب شيءٍ مظلم. أو غير حسيٍ، كقوله تعالى: ﴿مَثَلُ الَّذِينَ حَمَلُوا التَّوْرَاةَ ثُمَّ لَمْ يَحْمِلُوهَا كَمَثَلِ الْجِنَّاتِ يَحْمِلُ أَسْقَارًا﴾^١ فوجه الشبه هو «حرمان الانتفاع بأبلغ شيءٍ نافع مع الكدّ والتعب في استصحابه».^٢

فيما يلي نموذجان من التشبيه التمثيلي في الحديث النبوى:

١ - قال رسول الله (ص): «الغَنَاءُ يُنْبِتُ النَّفَاقَ فِي الْقَلْبِ كَمَا يُنْبِتُ الْمَاءُ الزَّرْعَ».^٣

- قوله (ص): «الغَنَاءُ يُنْبِتُ النَّفَاقَ» معناه: الغناء سبب للنفاق، ويؤدي إلى، وأصله وشعبته، وهذا تشبيه تمثيلي، لأنّه متنزع من عدّة أمور متوفّمة. المشبه به هو إنبات الغناء للنفاق والمشبه به هو إنبات الماء للزرع. شبّهت حالة إنبات الغناءِ النفاقَ في القلب بحالة إنبات الماءِ الزرعَ. والوجه هو الهيئة الحاصلة من حدوث شيءٍ إثر علة حاصلة. فكما أنّ حياة الزرع بالماء كذلك حياة النفاق بالغناء وغيره من المؤثرات وإن كان المؤثر الرئيسي هو الغناء والتربّ في الظهور هو الوجه المشترك بين الجانبيين، فإنّ أردنا أن نزيل النفاق فعلينا الاجتناب من التعليق بالغناء. للنفاق مؤثرات عدّة لكنّ الغناء هو العلة الغائية كما أن للزرع مؤثرات عدّة كجودة التراب لكنّ العامل الرئيسي هو الماء.

٢ - قال رسول الله (ص): «مَا لِي وَلِلَّدُنْيَا، وَمَا أَنَا وَاللَّدُنْيَا إِلَّا كَرَاكِبٌ إِسْتَظَلَّ تَحْتَ شَجَرَةٍ ثُمَّ رَاحَ وَتَرَكَهَا».^٤

- قوله (ص): «مَا لِي وَلِلَّدُنْيَا»، أي: إنني عن الدنيا في شغل شاغلٍ، وليس لي علاقة بالدنيا ولا أهتم بها. وبلاعتها في أنه (ص) قال: ليس حالِي مع الدنيا إلَّا كَحَالِ راكِبٍ مُسْتَظَلٍ. والمشبه هو الإنسان المتحرك طيلة عمره مع الحركة والمشبه به هو الإنسان المستظل تحت الشجرة مدةً وهو من التشبيه التمثيلي، وجّه التشبيه: هيأة سرعة الرّحيل وهيأة الالتجاء إلى شيءٍ متّقل لا دوام له ولا استمرار، وقليل المكث، ومن ثُمَّ خُصّ الرّاكِب.

^١ - الجمعة: ٥.

^٢ - محمد فاضلي، دراسة ونقد في مسائل بلاغية هامة، ص ١٦٢.

^٣ - الخطيب التبريزى، مشكاة المصايب، ج ٣، ص ١٣٥٥.

^٤ - المرجع نفسه، ج ٣، ص ١٤٣٣.

التشبيه البليغ

التشبيه البليغ: هو ما حذف منه الوجه والأداة، كقوله تعالى: **﴿لَهُنَّ لِيَسْ لَكُمْ وَأَنْتُمْ لِيَسْ لَهُنَّ﴾**^١، والبيان النبوى غنى بالصور البينية من التشبيه البليغ. ومن الصور البينية الجميلة التي ينطبق علىها تعريف التشبيه البليغ، الأمثلة التالية:

١ - سُئلَ النَّبِيُّ (ص) عن تربة الجنة؟ فقال: «دَرْمَكَةٌ بَيْضَاءُ، مِسْكٌ خَالِصٌ». ^٢

قوله (ص): «دَرْمَكَةٌ» قال في (النهاية): «الدرمكة: التراب الرقيق والتفيق الحواري». ^٣

- المشبه هو تراب الجنة والمشبهان بهما، هما دَرْمَكَةٌ بَيْضَاءُ، مِسْكٌ خَالِصٌ، شَبَهَ (ص) «تربة الجنة» بما لياضها ونعمتها، وبالمisk لطبيتها. فهو تشبيه الجمع أيضاً.

٢ - قال رسول الله (ص): «أَنَا دَارُ الْحِكْمَةِ وَعَلَيَّ يَابِهَا»^٤.

- في الحديث تشبيهان، الأول في «أَنَا دَارُ الْحِكْمَةِ» والثاني في «وَعَلَيَّ يَابِهَا»، المشبه كلمتا (أنا وعلي) والمشبه بهما (دار الحكمة وباهها) وقد جاء المشبه به خيراً للمشبه. ولا شك أن البلاغة النبوية في هذين التشبيهين تمثل في اشتتماحهما على بيان أن الحكمة الإلهية لا توجد إلا عند الإمام علي (ع)، ولا تؤخذ إلا منه (ع)، فهو الطريق الوحيد للحصول عليهما؛ لأنَّ الرسول الأعظم (ص) لم يودع هذه الحكمة العالية إلا عند الإمام (ع)، فهو الباب إليها، ولا تؤتي البيوت إلا من أبوها. وقد قال تعالى: **﴿وَلَيْسَ الْبِرُّ بِأَنْ تَأْتُوا الْبَيْوَاتَ مِنْ ظُهُورِهَا وَلَكِنَّ الْبِرَّ مَنِ اتَّقَى وَأَتُوا الْبَيْوَاتَ مِنْ أَبْوَابِهَا﴾**^٥.

أغراض التشبيه

إنَّ التشبيه من فطرة الإنسان لإيجاد العلاقة بين الأشياء المجهولة، والعرب في مقدمة الأمم في اهتمامهم بالتشبيه، وكثرة استعمالهم له، قال المبرد: «والتشبيه حارٍ كثير في كلام العرب، حتى لو قال

^١ - البقرة: ١٨٧.

^٢ - الخطيب التبريزى، مشكاة المصايح ج ٣، ص ١٥١٩.

^٣ - ابن كثير، البداية والنهاية، ج ٢، ص ١١٤.

^٤ - الخطيب التبريزى، مشكاة المصايح، ج ٥، ص ٢١٣٦.

^٥ - البقرة: ١٨٩.

قائل: هو أكثر كلامهم لم يبعد». ^١ من الأغراض العامة للتتشبيه «المبالغة»: منها ما تكون المبالغة في المشبه به، ومنها ما تكون ببعض القيود التي تلابسه. والحقيقة: أن المبالغة هي من أهم أغراض التشبيه إن لم تكن أهمها ويجدر الإشارة إلى أن البلاغة التي نذكرها في التشبيه غير البلاغة التي تعتبر من الصناعات البدوية والتي تقسم إلى ثلاثة أقسام. ويعلّل علي الجندي حول وجود البلاغة في التشبيه قائلاً: «وسر ذلك أئك لم تردد شبيه الشيء بغيره إلا وأنت تقصد به تقرير المشبه في النفس بصورة المشبه به أو يعنده، فيستفاد من ذلك المبالغة فيما قصد من التشبيه على جميع وجوهه من مدح أو ذم أو ترغيب أو أكبر أو أصغر. وهذا القول ينسحب على جميع وجوه التشبيه، فإنه لا يخلو من إفادة المبالغة في حال من الأحوال، وإلا لم يستحق أن يكون تشبيهاً، لأن إفادة المبالغة هي مقاصده الأعظم، وبابه الأوسع». ^٢ ويقول علي العماري خلال حديثه عن أغراض التشبيه: «غير أن مبني التشبيه على المبالغة. فينبغي أن يكون المشبه به في كل هذه الأغراض زائداً على المشبه في وجه الشبه». ^٣، وفي ما يلي حديث يفيد المبالغة في التشبيه:

- ١ - قال رسول الله (ص): «من صلى الفجر في جماعة ثم قعد يذكر الله تعالى حتى تطلع الشمس، ثم صلى ركعتين كانت له كأجر حجّة وعمرة». ثم قال (ص): «تامة، تامة، تامة». ^٤
- المشبه هو أجر المصلي بالصفات المذكورة في الحديث الشريف والمشبه به هو أجر الحاج والمعتمر. قوله (ص): «كأجر حجّة» من باب إلحاد الناقص بالكامل مبالغة في ترغيب المصلي. أو شبه استيفاء أجر المصلي تماماً باستيفاء أجر الحاج تماماً، وأماماً وصف الحجّة وال عمرة بالتمامة فيإشارة إلى المبالغة في تشويق المتألق وترغيبه لإنجاز هذا العمل العبادي العظيم.

الأغراض الخاصة بالتشبيه

نتناول في هذا المبحث بعض الأغراض الخاصة التي ذكرها البالغيون ضمن أغراض التشبيه، منها:

^١ - المرد، الكامل في اللغة والأدب، ج ٢، ص ٧٩.

^٢ - علي الجندي، فن التشبيه، ج ١، ص ٧٧-٧٨.

^٣ - عبد الفتاح لاشين، البيان في ضوء أساليب القرآن، ص ٤١.

^٤ - الخطيب التبريزى، مشكاة المصايب، ج ١، ص ٣٠٦.

بيان حال المشبه

قال السعد التفتازاني: «أي، بيان حال المشبه بأنه على أيّ وصفٍ من الأوصاف»^١. يراد من بعض التشبيهات النبوية بيان حال المشبه، كما في هذا الحديث الشريف:

١- قال رسول الله (ص): «الْمُسْلِمُ أَحُو الْمُسْلِمِ لَا يَظْلِمُهُ، وَلَا يَخْذُلُهُ، وَلَا يَحْقِرُهُ»^٢.

- شبه النبي (ص) المسلم بالأخ للMuslim ليتبه على المساواة بين المسلمين عرباً كانوا أو غير عرب، وأن لا يرى أحدٌ لنفسه على أحدٍ من المسلمين فضلاً ومزيةً، ويحب له ما يحب لنفسه، وتحقيقه إيهما ينافي هذه الحالة، ومراعاة هذه الشريطة أمر صعبٌ، لأنه ينبغي أن يسوّي بين السلطان وأدنى العوام، وبين الغفير والغني، وبين القوي والضعف، والكبير والصغير.

تعظيم المشبه

وردت عدة أحاديث نبوية كريمة، فيها تشبيهات قيمة تهدف إلى تعظيم المشبه ورفعه ومدحه والتثويه به، وهدف هذا التعظيم للمتشبه هو غرس القيم الفاضلة، وتأصيل المثل العليا في النفس البشرية. ومن الأحاديث التي ورد فيها تعظيم المشبه، ما يلي:

١- قال (ص) في صفة المتحابين في الله: «فَوَاللهِ إِنْ وُجُوهَهُمْ لَنُورٌ، وَإِنَّمَا لَعَلَى نُورٍ»^٣.

- قول النبي (ص) «وَإِنَّمَا لَعَلَى نُورٍ» هو تمثيل لمترانهم ومحلهم، مثلكما هو أعلى ما يجلس عليه في المجالس والمحافل، على أحسن الأوضاع وأشرفها، من جنس ما هو أبهى وأحسن ما يشاهد، ليدلّ على أنّ رتبتهم في الغاية القصوى من العلاء والشرف والبهاء^٤. هذا إضافة إلى ما في الحديث الشريف من القسم الدال على أن ذلك حقيقة، وليس تشبيهاً ساذجاً. ولا ننسى التشبيه في أول الحديث الشريف، حيث شبه الرسول الأكرم (ص) وجوههم بالنور، وليس موصوفة بأنّ فيها نور، بل هي نفس النور.

^١ - شروح التخلص، مختصر السعد، ج ٣، ص ٣٩٧.

^٢ - الخطيب البغدادي، مشكاة المصايخ، ج ٣، ص ١٣٨٥.

^٣ - المراجع نفسه، ج ٣، ص ١٣٩٦.

^٤ - الطيبي، الكاشف عن حقائق السنن، ج ٣، ص ٢٣٥.

تبسيح المشبه

إنّ أصول دعوة الأنبياء - عليهم الصلاة والسلام - هو الحثُّ على الخير والدعوة إليه، فإن من واجبهم ومنهجهم في دعوهم التحذير من الشرّ والنهي عنه، سواء كان هذا الشرّ فكرة زاغة، أو خلقاً مريضاً، أو عملاً رديئاً، ونحو ذلك... لذلك نجد رسولنا الأكرم (ص) وهو قدوة الأنام يهتمّ بهذا الجانب التربوي العظيم، ويأدر إلى بوسائل متعددة في مقدمتها تبسيح الشرّ بتصويره بأشنع الصور كي تنفر النفس منه فتهجره وتبتادر إلى الخير. وقد كشفنا عن الصورة البيانية في الحديث النبوى التالي الذي رسم فيه المصطفى (ص) صورةً من التشبيه يراد من ورائها تبسيح المشبه والازدراء به، والتغافر عنه:

١ - قال رسول الله (ص): «إِنَّ اللَّهَ يَعْصُمُ الْتَّلِيفَ مِنَ الرِّجَالِ، الَّذِي يَتَخَلَّلُ بِلِسَانِهِ كَمَا تَتَخَلَّلُ الْبَاقِرَةُ بِلِسَانِهَا».^١

- هذا الحديث يرسم صورة رائعة دقيقة لأولئك الذين اخنووا من البيان وسيلة للتندىق والتفاصل والسفسطة. شبه النبي (ص) إدارة لسان المتشدق حول الأسنان والفهم حال التكلّم تفاصلحاً وتفاححاً للتكتسب، بما تفعل البقرة بلسانها، تدبره وهي تلفّ به الكلأ لفأا.

الإيناس

ويراد بهثّ الأنس والأمان في نفوس المخاطبين حتى يسألوا عما بدا لهم، كما في الحديث التالي:

٢ - قال رسول الله (ص): «إِنَّمَا أَنَا لَكُمْ مِثْلُ الْوَالِدِ لِوَالِدِهِ أَعْلَمُكُمْ: إِذَا أَتَيْتُمُ الْفَاعِلَةَ فَلَا تَسْتَهِنُوْلَا الْقِبْلَةَ وَلَا تَسْتَدِرُوْهَا».^٢

- قوله(ص): «إِنَّمَا أَنَا لَكُمْ مِثْلُ الْوَالِدِ لِوَالِدِهِ»: هو سطح للمخاطبين، وتأنيس لهم لثلاً يختشموه، ولا يستحيوا عن مسألته فيما يعرض لهم من أمر دينهم كما لا يستحبّي الولد عن مسألة الوالد في ما عنّ وعرض له. وفي هذا بيان وجوب طاعة الآباء، وأنّ الواجب عليهم تأديب أولادهم، وتعليمهم ما يحتاجون إليه من أمر الدين.

^١ - الخطيب التبريزى، مشكاة المصايح، ج ٢، ص ٢٣٥ .

^٢ - المرجع نفسه، ج ١، ص ١١٢ .

الزَّجْرُ

قد يلابس بعض التشبيهات النبوية بعض الكلمات مثل (خرج) في الحديث الآتي، مما يضفي على التشبيه حالة من الزجر تؤثر في نفوس المخاطبين، كما نرى في الحديث التالي:

١- قال النبي (ص): «إِذَا رَأَى الْعَبْدُ خَرَجَ مِنْ إِيمَانِهِ فَكَانَ فَوْقَ رَأْسِهِ كَالظَّلَّةِ إِذَا خَرَجَ مِنْ ذَلِكَ الْعَمَلِ عَادَ إِلَيْهِ إِيمَانُهُ». ^١

قال الطيب: «إنَّ الخروج والتظليل تمثيل، وإنَّه من باب التغليظ والتشديد في الوعيد. وتعيراً أو تشكيراً، لينتهي عما صنع، واعتباراً وزجراً للسامعين، وتبينها على أنَّ الرَّثَّنا من شَيْمَ أَهْلِ الْكُفْرِ وأَعْمَالِهِمْ، والجمع بينه وبين الإيمان كالجمع بين المتناقضين». ^٢

- شبه الإيمان الذي خرج من الزاني بالظلة، لا يرجع الإيمان إلى مكانه إلاّ بعدما ترك الزاني عمله ترکاً لا رجعة فيه وتاب عنه.

التَّشَابُهُ

قال الخطيب الفزوري: «فإنْ أَرِيدَ مُجْرِدَ الْحُجَّمَ بَيْنَ شَيْئَيْنِ فِي أَمْرٍ، فَالْأَحْسَنُ تَرْكُ التَّشَابِهِ إِلَى الْحُكْمِ بِالتَّشَابِهِ، لِيَكُونَ كُلُّ وَاحِدٍ مِنَ الْطَّرْفَيْنِ مُشَبِّهًا وَمُشَبَّهًا بِهِ، احْتِرَازًا مِنْ تَرْجِيحِ أَحَدِ الْمُتَسَاوِيْنَ عَلَى الْآخَرِ». ^٣

نرى في ما يلي مثالاً من التشابه في الكلام النبوي الشريف:

١- عن جعفر بن أبي طالب (ع) في قصة رجوعه من أرض الحبشة، قال: فخر جنا حتى أتينا المدينة، فتلقياني رسول الله (ص) فاعتنقني. قال: «مَا أَدْرِي: أَنَا بِفَتْحِ خَيْرٍ أَفْرَحُ، أَمْ بِقُدُومِ جَعْفَرٍ؟». ^٤

^١ - المصدر السابق، ج ١، ص ٢٥.

^٢ - الطيب، الكافش عن حقائق السنن، ج ٣، ص ٣٦٨.

^٣ - الخطيب الفزوري، الإيضاح، ج ٢، ص ٣٦٣.

^٤ - الخطيب النبريزى، مشكاة المصايح، ج ٣، ص ١٢٦.

- قوله: «أَنَا بِفَتْحِ خَيْرٍ أُفْرَحُ، أَمْ بِقُدُّومِ جَعْفَرٍ؟» هذا الأسلوب من باب العدول إلى التشابه من التشبيه. ففتح خير على يد أمير المؤمنين علي (ع) وقوم جعفر متشاركان دون ترجيح من جهة فرح النبي (ص) بـهما ومن جهة كونهما عملين عظيمين لخدمة الإسلام.

صلة التشبيهات النبوية بالقرآن الكريم:

نخاول ربط بعض التشبيهات النبوية ببعض الآيات القرآنية، وذلك إذا كان التشبيه في الحديث النبوى الشريف يتطلب إيضاحه الإمام ببعض الآيات القرآنية، كما سيظهر من المثالين التاليين:

١- قال رسول الله (ص): «مَثَلِي كَمَثَلِ رَجُلٍ إسْتُوْقَدَ تَارًاً. فَلَمَّا أَصَبَّتْ مَا حَوَّلَهَا، جَعَلَ الْفَرَاشَ وَهَذِهِ الدَّوَابُ الَّتِي تَقَعُ فِي النَّارِ يَقْعُنُ فِيهَا. وَجَعَلَ يَحْجُرُهُنَّ، وَيَغْلِبُهُنَّ فَيَقْتَحِمُنَّ فِيهَا، فَإِنَّمَا أَخِدُ بِحَجْرِكُمْ عَنِ النَّارِ، وَأَنْتُمْ تَقْتَحِمُونَ فِيهَا». ^١

قال الطيبى: «واعلم أن تحقيق هذا التشبيه موقف على معرفة معنى قوله: ﴿تِلْكَ حُدُودُ اللَّهِ فَلَا يَعْتَدُوهَا وَمَنْ يَتَعَدَّ حُدُودَ اللَّهِ فَأُولَئِكَ هُمُ الظَّالِمُون﴾^٢. وذلك أن حدود الله هي محارمه ونواهيه كما قيل: «أَلَا وَإِنَّ حِمَى اللَّهِ مَحَارِمَة»^٣ ورأس المحارم حب الدنيا وزينتها، واستيقاء لذاتها وشهوها، شبهه (ص) إظهاره تلك الحدود ببياناته الشافية الكافية من الكتاب والسنّة باستيقاء الرجال النار، وشبهه فشوذلك في مشارق الأرض وغارتها بإضاءة تلك النار ما حول المستوقد. وشبه الناس وعدم مبالاتهم بذلك البيان والكشف، وتعديهم حدود الله، وحرصهم على استيفاء تلك اللذات والشهوات ومنع (ص) إيّاهم عنه بأخذ حجرهم بالفراش التي يقتلون في النار، وتغلبن المستوقد على دفعه إيّاهما الاقتحام، وكما أن المستوقد كان غرضه من فعله انتفاع الخلق به من الاهتداء والاستدفاء وغير ذلك، والفراش لجهلها جعلته سبباً هلاكها، كذلك كان القصد بتلك البيانات هو اهتداء الأمة واحتماها عمّا هو سبب هلاكهم، وهم مع ذلك لجهلهم جعلوها موجبة لترديهم».^٤

^١ - المصدر السابق، ج ١ ص ٥٣.

^٢ - البقرة: ٢٢٩.

^٣ - الخطيب التبريزى، مشكاة المصايخ، ج ٢، ص ٨٤٣.

^٤ - الطيبى، الكاشف عن حقائق السنّة، ج ٢، ص ٦١٤-٦١٥.

- إن الإنسان حين يقرأ الحديث المتقدم يتذكر قوله تعالى: **﴿كَمَثِيلُهُمْ كَمَثِيلِ الَّذِي اسْتُوْدَقَ نَارًا فَلَمَّا أَصَاءْتَ مَا حَوَّلَهُ ذَهَبَ اللَّهُ بِنُورِهِمْ وَرَكَّهُمْ فِي ظُلُمَاتٍ لَا يُصْرُونَ﴾**^١ لوجود تشابه لفظي ظاهريٌ بين القسم الأول من العبارتين، هذا الأمر إنما يبدو لأول وهلة. لكن الحقيقة أن هناك فرقاً كبيراً بين التشبيهين؛ لأن النار في الآية الكريمة أطفأها الله تعالى لتحصل ظلمة مضاعفة أشد من الظلم السابق. فالغرض من هذا التشبيه بيان مقدار شدة هذه الظلمة التي أحاطت بذلك الذي استوْدَقَ تلك النار. أمّا النار التي في الحديث الشريف فلم يطفئها الله تعالى بل هي مستمرة فالغرض هو أنّ هذه النار هي نار الهدایة. لكن الجهلاء استخدموها وسيلة هلاكاً لهم.

- قال (ص) يصف بئر ذروان التي وضع لها فيها لبيد بن الصم اليهودي السحر: «**هَذِهِ الْبَرْهَنِيَّةِ أَرِيهَا وَكَانَ مَاءُهَا نُقَاعَةُ الْحِنَاءِ وَكَانَ نَخْلَهَا رُؤُوسُ الشَّيَاطِينِ**».^٢

قال التوربيشي: أراد بالنخل طلع النخل وإنما أضافه إلى البئر، لأنّه كان مدفوناً فيها، وأمّا تشبيه ذلك برؤوس الشياطين، فلما صادفواها عليه من الوحشة والنفرة وقبع المنظر، وكانت العرب تعدّ صور الشياطين من أقبح المناظر ذهاباً في الصورة إلى ما يقتضيه المعنى». ^٣

- وأيّاً ما كان فإن الإتيان بهذا المنظر في الحديث مسبوق بنص القرآن الكريم في التمثيل، قال سبحانه تعالى: **«طَلْعُهَا كَأَنَّهُ رُؤُوسُ الشَّيَاطِينِ»**. ولا شك أن التقييم واضح في هذا الحديث الشريف.

^١ - المقررة: ١٧.

^٢ - الخطيب التبرizi، مشكاة المصايح، ج ٣، صص ١٦١٥-١٦٥٢.

^٣ - على الفاري، مرقة المفاتيح شرح مشكاة المصايح، ج ١١، ص ١٨٣.

^٤ - الصافات: ٦٥.

الخاتمة:

بختنا في هذه المقالة عن مكانة التشبيه عند أفضح من نطق بالضاد، واتضحت مكانته العالية عنده (ص) وعلمنا أن النبي (ص) كان يستخدم هذا الفن البلاغي لتقريب المعانى المعقولة إلى إدراك السامعين وكثير من كلامه المأثر يحتوى على صور التشبيه خاصة التشبيه البليغ الذى احتل مكانة مرموقة في البيان النبوى. وعلة هذا الأمر ترجع إلى الدور البليغ لهذا النوع من التشبيه في نقل المعنى وقدرته على تقريب المعنى إلى أذهان المخاطبين. والشيء الملفت للانتباه هو سهولة ورقابة لغة التشبيه عنده (ص) بحيث يمكن استخراج وجه الشبه في أكثر التشبيهات النبوية. وعلة في هذا الأمر ترجع إلى أنه (ص) أراد نقل المعنى متلازماً مع شيء من التشبيه ليحلّ في ذهن الناس ولهذا نراه (ص) يتجنب عن خلق الصور الغامضة والمعقدة. وقد ذكرنا في نهاية المقالة صلة التشبيهات النبوية بالأيات القرآنية ووجدنا أن كلامه (ص) كان يتأثر بالقرآن أكثر التأثير.

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

- ١- ابن الأثير، ضياء الدين؛ **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ت: د. أحمد الحوفي ود. بدوي طباعة، دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، د.ت.
- ٢- ابن الأثير، مجد الدين المبارك بن محمد الجرجي؛ **جامع الأصول في أحاديث الرسول**، ت: عبدالقادر الأرناؤوط، الطبعة الثانية، بيروت، دار الفكر، ١٤٠٣ هـ.
- ٣- ابن كثير؛ **البداية والنهاية**، الطبعة الثالثة، بيروت، لبنان، دار الكتب، ١٩٩٥ م.
- ٤- أبوموسى، محمد حسين؛ **البلاغة القرآنية في تفسير المخنثي وأثرها في الدراسات البلاغية**، دار الفكر العربي، د.ت.
- ٥- الجرجاني، عبد القاهر؛ **أسرار البلاغة**، ت: هـ. ريتـر، الطبعة الثالثة، بيروت، دار المسيرة، ١٤٠٣ هـ.
- ٦- _____؛ **دلائل الإعجاز**، ت: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، ١٣٩٨ هـ.

- ٧- الجندي، علي؛ *فن التشبيه*، الطبعة الثانية، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٣٨٦ هـ.
- ٨- الجوهري، إسماعيل بن حماد؛ *الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية*، ت: أحمد بن الغفور عطار، الطبعة الثانية، ١٤٠٢ هـ.
- ٩- الخطيب التبريزي، محمد بن عبد الله؛ *مشكاة المصايخ*، ت: محمد ناصر الدين الألباني، الطبعة الثالثة، المكتب الإسلامي، ١٤٠٥ هـ.
- ١٠- الخطيب القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن؛ *الإيضاح في علوم البلاغة*، ت: د. عبد المنعم خفاجي، الطبعة الخامسة، دار الكتاب اللبناني، ١٤٠٣ هـ.
- ١١- _____؛ *التخلص في علوم البلاغة*، ت: عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، د.ت.
- ١٢- الرازي، فخر الدين؛ *نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز*، ت: د. إبراهيم السامرائي، ود. محمد برکات حمدي أبو على، الأردن، دار الفكر للنشر والتوزيع عمان، ١٩٨٥ م.
- ١٣- الراغب الإصفهاني، الحسين بن محمد؛ *المفردات في غريب القرآن*، ت: محمد سيد الكيلاني، مكة، دار الباز، د.ت.
- ١٤- الزمخشري، حار الله محمود بن عمر؛ *أساس البلاغة*، ت: عبد الرحيم محمود، بيروت، دار المعرفة، ١٤٠٢ هـ.
- ١٥- _____؛ *الفائق في غريب الحديث*، ت: علي محمد البحاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الثانية، نشر عيسى البابي الحلبي وشركاه، ١٩٧١ م.
- ١٦- _____؛ *الكشف عن حقائق غواص الشزل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل*، ت: مصطفى حسين أحمد، بيروت، دار الكتاب العربي، ١٤٠٦ هـ.
- ١٧- السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد؛ *مفتاح العلوم*، المكتبة العلمية الجديدة، بيروت، د.ت.
- ١٨- *شرح التخلص*، للتفتازاني، والمغربي، والسبكي، والقزويني، والدسوفي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، مصر، د.ت.

- ١٩-الشريف الرضي، محمد بن حسين؛ **المجازات النبوية**، ت: طه عبد الرؤوف سعد، الطبعة الأخيرة، مصر، شركة مصطفى البابي الحلبي، ١٣٩١ هـ.
- ٢٠-النwoي؛ **صحيح مسلم**، الطبعة الثالثة، بيروت، المكتبة العصرية، ١٩٨٦ م.
- ٢١-الطبي، حسين بن علي؛ **شرح الطبي على مشكاة المصاibح المسمى بالكافش عن حفائق السنن**، تحقيق عبدالحميد هنداوي، الطبعة الثانية، مكتبة نزار مصطفى الباز، مكة المكرمة، ١٤٢٥ هـ.
- ٢٢-العامري، علي، **البيان**، مكتبة الجامعة الأزهرية، د.ت.
- ٢٣-فاضلي، محمد، **دراسة ونقد في مسائل بلاغية هامة**، جامعة فردوسى مشهد، ١٣٧٦ هـ.ش.
- ٢٤-القاري، علي بن سلطان محمد، **مرقاة المفاتيح شرح مشكاة المصاibح**، باكستان، المكتبة الإمامية، ١٣٩ هـ.
- ٢٥-لاшин، عبد الفتاح؛ **البيان في ضوء أساليب القرآن**، الطبعة الأولى، دار المعرفة، ١٩٨٤ م.
- ٢٦-المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد؛ **الكامن في اللغة والأدب**، بيروت، مكتبة المعرفة، د.ت.
- ٢٧-النويري، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب؛ **نهاية الأرب في فنون الأدب**، ج، ٨، الطبعة الثانية، مصر، دار الكتب المصرية، ١٩٧٦ م.

التقاطب المكانِي في قصائد محمود درويش الحديثة

* الدكتور رقية رستم بور ملكي

** فاطمة شيرزاده

الملخص

لعلَّ المكان من المكونات الهامة في النص الشعري في الأدب العربي المعاصر، خاصةً في القصائد الفلسطينية، ذلك أنَّ المكان الفلسطيني لدى الشعراء الفلسطينيين يساوي حياؤهم وهويتهم واحتلال وطنهم يعني اللاهوية.

ولا نقصد من المكان، مجرد المكان الجغرافي، بل يتحول المكان إلى عبءٍ يتحمل دلالات نفسية واجتماعية وتاريخية، فالامر لا يتعلّق بوصف المكان وصفاً خارجياً، بل يقدّم فضاءً للاحتمالات والدلالات والتخيّلات.

ومن الشعراء المهتمين بالمكان، محمود درويش الذي قد دخل في عام القصيدة في بداية السبعينيات، إذ انعكس المكان في تجربته الشعرية وصار المكان في معظم قصائده مؤشراً تدور فيه أحداث النص.

وقد اهتم درويش بالمكان اهتماماً بالغاً، حيث احتلَّ (المكان) - بأقسامه المختلفة - حيزاً كبيراً في نصوص درويش الشعرية الجديدة. ويمكن أن نعالجه في إطار ثنائية الوطن / المنفى، الـ (هنا) / الـ (هناك)، الانقطاع/الاتصال، ثنائية العربي / الغربي؛ وفي هذه النصوص يعالج الأماكن أحياناً معالجة واقعية وأحياناً رمزية.

يهدف هذا البحث إلى إلقاء إطلالة عامة على صورة المكان عند درويش وبيان دلالته ضمن مفهوم التقاطب على أساس أعماله الشعرية الحديثة ومنها: (سرير الغربة) (١٩٩٩ م)، جدارية

* - أستاذة مساعدة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الزهراء، طهران، إيران. rostampour2020@yahoo.com

** طالبة الدكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الزهراء، طهران، إيران.

نوع المنشورة: ٢٠١٢/٠١/١٢ = ١٣٩١/٠٢/١٥ تاريخ الوصول: ٢٠١٢/٠٥/٠٤ = ١٣٩٠/١٠/١٢

(١٩٩٩م)، حالة حصار(٢٠٠٢م)، لاتعتذر عما فعلت (٢٠٠٤) وكره اللوز أو أبعد (٢٠٠٥م))، حيث إنّ الباحث لم يجد أيّ دراسة في موضوع المكان في آثار درويش الحديثة، خاصةً أنه قد أنشد هذه القصائد في سنواته الأخيرة من عمره.

وقد تجلّت ذات الشاعر وخياله ضمن معالجة هذه الأماكن لكون المكان عنصراً أساسياً متجلّراً في شعره منذ البداية وحتى اللحظات الأخيرة من حياته ومن أهم مكونات شعريته فيه يتمثل رؤيته وتفسيره للحياة.

كلمات مفتاحية: المكان، محمود درويش، الشعر الفلسطيني المعاصر، النقطاب.

المقدمة

النقطاب أو الثنائيات أداة يستخدمها الباحثون لدراسة المكان في النصوص ولها دور كبير في إيضاح الأمكانة وتبيين رؤية الشاعر تجاه هذه الأماكن.

وإذا أردنا أن نتحدث عن محمود درويش وعلاقته بالمكان، فلا بدّ من دراسة حياته حتى نلمس هذه العلاقة عبر نوعية عيشته؛ فقد يتعلّق هذا الشاعر بالمكان منذ صغر سنّه، إذ نفي مع عائلته من البروة – مسقط رأسه – كان في السادسة من عمره عندما تعرضت القرية إلى التدمير على أيدي الصهاينة. ودخل محمود درويش السجون الإسرائيلي بين عامي ١٩٦١م – ١٩٦٩م خمس مرات ليكفّ عن إنشاد القصائد ضد الصهيونية وفي كل مرة خرج درويش من السجن كان أشدّ صلابة وتحدياً للسلطة الصهيونية.

نظراً لاهتمام محمود درويش بالمكان وحسن توظيفه للمكان في نصه الشعري وعدم دراسة آثار درويش الحديثة خاصةً في مجال الأمكانة تحاول هذه الدراسة أن تلقي ضوءاً عاماً على تجليات المكان في شعره بين عامي (١٩٩٩م – ٢٠٠٥م)، إضافة إلى أنّ نصوص درويش الشعرية الأخيرة (سرير الغريبة (١٩٩٩م)، جدارية (١٩٩٩م)، حالة حصار (٢٠٠٢م)، لاتعتذر عما فعلت

(٤) وكزهـر اللوز أو أبعد (٢٠٠٥ م) تعدّ من أحـمـل آثارـهـ الشـعـرـيةـ بماـ أنـ الشـاعـرـ قدـ انتـقلـ فيهاـ منـ شـعـرـ السـيـاسـةـ إـلـىـ سـيـاسـةـ الشـعـرـ بـعـنـيـ أـنـ هـذـاـ قـدـ تـطـرـقـ إـلـىـ جـمـالـيـاتـ الشـعـرـ أـكـثـرـ^١.

وـ مـحـاـورـ الـبـحـثـ حـسـبـ ماـ يـليـ :

- دراسـةـ مـفـهـومـ المـكـانـ الأـدـيـ (المـكـانـ كـعـنـصـرـ فـيـ النـصـ الأـدـيـ).
- إـيـضـاحـ مـفـهـومـ التـقـاطـبـ كـأـدـاـةـ مـرـكـرـيـةـ لـدـرـاسـةـ النـصـوصـ درـوـيـشـ الشـعـرـيـةـ.
- تـنـاـولـ أـقـسـامـ الشـنـائـيـاتـ بـشـكـلـ موـجـزـ فـيـ أـشـعـارـ درـوـيـشـ وـمـنـهـ: ثـنـائـيـةـ الـوـطـنـ /ـ الـمـنـفـيـ، ثـنـائـيـةـ هـنـاكـ، إـلـنـقـطـاعـ /ـ إـلـاتـصـالـ وـثـنـائـيـةـ الـعـرـبـيـ /ـ الـغـرـبـيـ.

إـنـ الـبـحـثـ لاـ يـدـعـيـ أـنـ هـذـاـ قـدـ يـتـطـرـقـ إـلـىـ كـلـ جـوـانـبـ الـمـوـضـوـعـ وـهـذـاـ أـمـرـ يـتـطـلـبـ درـاسـاتـ متـعـدـدةـ.

١. أهمـيـةـ الـبـحـثـ وـاهـدـفـ مـنـهـ

تـأـتـيـ أـهـمـيـةـ الـبـحـثـ منـ أـنـ هـذـاـ يـبـحـثـ فـيـ مـوـضـوـعـ المـكـانـ فـيـ قـصـائـدـ شـاعـرـ قدـ نـفـيـ مـنـ مـسـقطـ رـأـسـهـ وـمـاـ أـنـ درـوـيـشـ قـدـ عـاـشـ مـعـظـمـ حـيـاتـهـ كـمـنـفـيـ خـارـجـاـ عنـ فـلـسـطـيـنـ، فـإـنـهـ يـبـلـوـ أـنـ اـحـتـلـاـلـ وـطـنـهـ قدـ أـثـرـ بـشـكـلـ مـباـشـرـ عـلـىـ قـصـائـدـهـ، حـيـثـ إـنـ مـضـامـيـنـهـ الشـعـرـيـةـ مـحـفـوـفـةـ بـالـمـفـرـدـاتـ الـتـيـ تـدلـلـ عـلـىـ المـكـانـ.

أـمـاـ الـمـدـفـ مـنـ الـبـحـثـ فـهـوـ درـاسـةـ المـكـانـ ضـمـنـ مـفـهـومـ «ـالـتـقـاطـبـ»ـ، ذـلـكـ أـنـ الشـاعـرـ المـذـكـورـ قدـ وـظـفـ المـكـانـ فـيـ كـثـيرـ مـنـ نـصـوصـ الشـعـرـيـةـ، وـلـمـ كـانـ المـكـانـ الـذـيـ يـهـمـنـاـ فـيـ النـصـوصـ الشـعـرـيـةـ، لـيـسـ هـوـ المـكـانـ الـوـاقـعـيـ بـأـبعـادـ الـخـدـدـةـ وـبـعـايـسـهـ الـمـوـضـوـعـيـةـ الـمـتـعـارـفـ عـلـيـهـ؛ بلـ المـكـانـ الـمـصـوـرـ مـنـ قـبـلـ الشـاعـرـ فـقـدـ رـكـزـنـاـ عـلـىـ التـقـاطـبـاتـ الـتـيـ قـدـ وـظـفـهـ الشـاعـرـ فـيـ قـصـائـدـهـ وـقـدـ أـوـجـزـنـاـ هـذـهـ التـقـاطـبـاتـ فـيـ ثـنـائـيـةـ الـوـطـنـ /ـ الـمـنـفـيـ، ثـنـائـيـةـ هـنـاكـ، ثـنـائـيـةـ إـلـنـقـطـاعـ /ـ إـلـاتـصـالـ، ثـنـائـيـةـ الـغـرـبـيـ /ـ الـعـرـبـيـ.

٢. منـهـجـ الـبـحـثـ

يـقـومـ الـبـحـثـ عـلـىـ الـمـنـهـجـ الـوـصـفـيـ لإـيـضـاحـ مـفـهـومـ المـكـانـ مـسـتـهـدـيـاـ بـالـرـؤـيـةـ التـحلـيلـيـةـ فـيـ قـصـائـدـ مـحـمـودـ درـوـيـشـ لـلـوـصـولـ إـلـىـ الرـؤـيـةـ الـتـيـ تـبـيـنـ مـوـقـفـ الشـاعـرـ المـذـكـورـ مـنـ المـكـانـ ضـمـنـ مـفـهـومـ الشـنـائـيـاتـ.

٣. ضـرـورةـ الـبـحـثـ

بـماـ أـنـ المـكـانـ عـنـصـرـ مـنـ عـنـاصـرـ النـصـ الأـصـلـيـ وـلـهـ دـوـرـ هـامـ فـيـ تـحـلـيلـ النـصـوصـ الـأـدـبـيـةـ وـقـدـ

^١ - صـلاحـ بـوـسـرـيفـ، «ـشـاعـرـ التـعـدـ الـخـلـانـيـ»ـ، الـآـدـابـ، صـ ١١٥ـ.

أصبح جزء من الدراسات الحديثة، إذا وجّهنا اهتمامنا إلى معالجة المكان في النصوص الشعرية. ونظرًا لأهمية المكان في نصوص درويش الحديثة قد ركّزنا عليه مستهدفين إيضاح مكانة هذا العنصر في نصوص محمود درويش كشاعر منفي عن وطنه.

٤. الدراسات المسبقية

ومن الدراسات المسبقية التي عالجت موضوع المكان، يمكن الإشارة إلى كتاب «جماليات المكان» لغاستون باشلار وهذا الكتاب قد اهتمّ بالمكان من حيث المكان الأليف وغير الأليف وبما أن هذا الكتاب أول خطوة في مجال دراسة المكان فالموضوع لم يتطرق إليه الكاتب من الروايات المختلفة. وكتاب «بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري» لفتحية كحلوش الباحثة الجزائرية وهذا الكتاب قد درس المكان في بعض قصائد عز الدين المناصرة وسعدي يوسف ضمن تناول المكان نظريًا. ومقالة «ذاكرة المكان وتجلياتها في الشعر الفلسطيني المعاصر» لإبراهيم غر موسى في مجلة عام الفكر وهي نظرية عامة إلى المكان في قصائد الشعراء الفلسطينيين دون أن يوسع الموضوع.

المدخل العام

نظرًا لأهمية المكان في حياة الإنسان خاصةً بعد دخوله في الآثار الأدبية ومنها الشعر، فسوف نتطرق إلى مفهوم المكان والتقاطب كما يلي في التالي:

مفهوم المكان

ينجذب الإنسان نحو الأمكنة المختلفة ولها دور هام في حياة الإنسان فمعايشة المكان أمر ضروريٌّ لكلٍّ فردٍ في حياته؛ حيث إنَّ الكون قد أحاط بالمكان، فعندما يعيش المرء مكانًا جميلاً تبقى في ذهنه ذكريات جميلة من ذاك المكان فيميل إليه ويشعر فيه نوعاً من الطمأنينة والحماية والعكس أيضًاً صحيح، فسلسلة الإحباطات التي يعانيها المرء في مكانٍ ما يجعل من ذاك المكان مكانًا عدوانيًا لا يستطيع الإنسان أن يبقى فيه وهكذا يتحذَّل الإنسان دائمًاً أمام الأمكنة موقعاً إيجابياً أو سلبياً وبناءً على هذا تندرج جميع الأمكنة ضمن هذا التقاطب الأساسي – سيأتي إيضاحه

في أثناء المقالة – وهنالك تقاطبات فرعية تتفرّع عنه فيما بعد^١.

وعندما نتحدّث عن المكان في النص الشعري فإننا نشير إلى مؤشرٍ في النص؛ لأنه مرأة ينعكس على سطحها بعد النفسي والبعد الاجتماعي للمكان، إذ إننا نعرف أن الحديث عن المكان لا يقتصر على المكان الحقيقي أي المكان الجغرافي الذي تدور فيه الأحداث وموضوع الدراسات الفيزيائية ولو أطر وأبعاد ويظهر من خلال «وصف أبعاده الخارجية بدقة بصرية وحياد»^٢، بل «يظل المكان حاليين: حالة جغرافية وذلك ما لم يعن به كثيراً والحالة الأخرى نفسية يعنى أن النص يرتبط بالمكان طلياً للانسجام بين المكان والوظيفة الفنية وبينهما وبين الوظيفة الإيصالية»^٣.

ومن هنا يتعلّق المكان بالوجود الإنساني علاقة تامة فيتحول المكان في النص الشعري من مجرد مكان جغرافي إلى عبءٍ يتحمّل دلالات نفسية واجتماعية وتاريخية. فالامر لا يتعلّق بوصف المكان وصفاً خارجياً، بل يقدم فضاءً للاحتمالات والدلالات والتخيّلات. فديناميكية المكان تمهد ذهن القارئ أن يعيش عبر النص المفروء مكانه الخاص وعلى ذلك يختلف توظيف الأمكنة الجغرافية في النصوص الشعرية «على الأصعدة النفسية والاجتماعية والأيدئولوجية»^٤ ويمكننا القول بأن «ثلة مكاناًً نفسياًً ومثالياًً الأول ندر كه بحسبنا لا ينفصل عن الجسم الممكّن أما الثاني - مثالياً - فندر كه بعقلنا وهو مكان رياضي مجرد ومطلق وهو وحده مجانس ومتصل وبعبارة أخرى فالمكان المثالي حقيقي لدينا أما النفسي فهو المكان الفني وهو خيال المبدع^٥.

والشاعر محمود درويش قد اهتم بالمكان اهتماماً تاماً. فالمكان عنصر أساسى متجلّز في شعره منذ البداية وحتى اللحظات الأخيرة من حياته ومن أهم مكونات شعريته. ففيه يتمثّل رؤيته وتفسيره للحياة إذ إنَّ الاقلاع من الأرض ونفي أهلها منها قد شكّل البؤرة الأساسية في حياة الشاعر، ومن

^١ فتحية كحلوش، *بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري*، ص ١٢١.

^٢ غالب هلسا، «المكان في الرواية العربية»، *الآداب*، ص ٧٥.

^٣ عبد الله الصائغ، *دلالة المكان في قصيدة النثر*، ص ٧١.

^٤ عبد المعم زكريا القاضي، *البيبة السردية في الرواية*، ص ١٤٥.

^٥ حسن محمد الرابعة، *المكان ظاهرة في ديوان أغنيات للوطن*، ص ١٢.

هذا المنطلق أن الأمكنة التي يعيشها درويش لا تبقى جامدة ولا يكتفى بالإطار الهندسي المحدد بل هي أمكنة خالدة في الخيال وتحسّد حالة المبدع النفسية وبالتالي تقدم صورة أدبية من خلال اللغة فالقصد من توظيف المكان في النص الأدبي هو كيفية الخلق الحسي للصورة الشعرية إلى جانب ترسيم جمال الأشياء فتحوّل المكان من قطعة جغرافية إلى حيز لظهور ذات الشاعر^١.

التقاطب

التقاطب أو الثنائيات بمعنى «زوجان»، ويقال ثانوي على كلّ ما يكون ذا حدّين أو طرفين أو وترین، وتقابل ثنائية الحد (Binarism)، على كلّ أسلوب تحليلي يحصر علاقات الوحدات بعلاقة ذات حدّين^٢ وهو «مجموعة من الأشياء المتجانسة يقوم بينها علاقات شبيهة بتلك العلاقات المكانية المعتادة»^٣ وهوأداة منهجية تستند إليها الدراسات المكانية ومن أسمائه الأخرى هي «الجذالية المكانية»^٤ التي قد وظفها صيري حافظ في مقالة «الحداثة والتجسيد المكاني للرواية الروائية»، فالتقاطب / الثنائيات تقنية أثبتت أهميتها في الكشف عن دلالة الكثير من الأعمال الأدبية التي تعالج المكان وبعد الأداة الرئيسية للكشف عن العلاقات التي تحكم الأمكنة وعن انصارها.

ومن هذا المنطلق، قد اعتمد هذا البحث على تقنية التقاطب بين الأمكنة كأداة مركبة في البحث للكشف عن دلالات هذه الأمكنة المستخدمة في قصائد محمود درويش؛ ذلك أن معظم الأمكن التي قد وظفها درويش في قصائده هي من الأمكنة التي يستوعبها التقاطب ويمكن دراستها ضمن هذا المفهوم دراسة شاملة.

لعلّ أول من قام بدراسة جماليات المكان في شكل الثنائيات / التقاطب هو غاستون باشلار^٥ فإنه عالج الموضوع في شكل الثنائيات فتحدث عن البيت باعتباره المكان الأول وباعتباره يعارض

^١- إبراهيم نمر موسى، «ذاكرة المكان ونخباتها في الشعر الفلسطيني المعاصر»، عالم الفكر، ص ٧٣.

^٢- أحمد خليل حلبل، معجم المصطلحات اللغوية، ص ٧١.

^٣- صالح ولعة، المكان ودلاته في رواية مدن الملح، ص ٦٦.

^٤- صيري حافظ، «الحداثة والتجسيد المكاني للرواية الروائية»، فصول، ص ١٦٩.

^٥- بعد غاستون باشلار (١٨٨٤ - ١٩٦٢) واحدًا من أهم الفلسفه الفرنسيين وورثها تكمي ميزة باشلار الرئيسيه وحاديبيه فكره في امتلاكه ذهناً حرّاً لا تقيده أي من المواقف سواء في اختيار موضوعاته أم في معاجلاته. وبعد أن

«اللاليت» وفي هذا التعارض يبرز البيت كحاجٍ للأحلام والذكريات، حيث يشكل صدر البيت موطن الدفء حتى أشدّ البيوت بؤساً يبلو حمياً وممتعًا طالما يمنح ألفة ما^١.

ولكن تطور هذا المفهوم شيئاً فشيئاً عند النقاد وأهمّ عملٍ في هذا المنحى بعد باشلار هو ما قام به بعض النقاد الغربيين مستفيداً من المفاهيم التي شكلت النسق المرجعي للفضاء في النص، وقد توصلوا إلى إقامة البناء النظري الذي تستند إليه التقاطبات المكانية في اشتغالها داخل النص وذلك عن طريق إرجاعها إلى أصولها المفهومية الأولى. وهكذا ميّز بين التقاطبات التي تعود إلى مفهوم الأبعاد الفيزيقية الثلاثية مثل التعارض بين اليسار واليمين، بين الأعلى والأسفل وبين الأمام والخلف، كما أبرز تلك التقاطبات المشتقة من مفاهيم المسافة والإتساع والحجم التي ستتشكل ثنائيات ضدية من نوع (محدود / لا محدود) وتلك المستمدّة من مفهوم الشكل (دائرة / مستقيم) أو من مفهوم الإتصال (منفتح / منغلق)، أو مفهوم الإستمرار (الإستمرار / الإنقطاع) أو مفهوم العدد (تعدد / واحد)، أو من مفهوم الإضاءة (مضاء / مظلم)، وغير ذلك من التقاطبات ذات الآليات المعقّدة التي لا تلغي بعضها البعض، وإنما تتكامل فيما بينها لكي تقدم المفاهيم العامة التي تساعدنا على فهم كيفية تنظيم واشغال المادة المكانية في النص^٢.

وعلى هذا الأساس، نستطيع أن نقول في مفهوم التقاطب إنّه أدأة من أدوات رئيسية لدراسة المكان وهو لفظٌ قد اتسع معناه بيد النقاد وتطور شيئاً فشيئاً بعد مضي سنوات ولتجربة الشاعر في نوعية إلقاء هذا المفهوم ضمن آثاره، دورٌ كبير.

ثنائية الوطن / المنفي

يختلّ الوطن في الشعر العربي المعاصر دوراً مركرياً خاصّة بالنسبة إلى الشعراء الذين تعرضوا للنفي. وقد أصبحت الأرض جغرافياً ونفسياً محور الصراع ومحوراً مهمّاً من محاور الكون؛ تتحذّل

اهتم بفلسفة العلوم في الجزء الأول من حياته نراه يتحول إلى دراسة التخييل الشاعري وفلسفة الجمال والفن والرؤى، هو الف (جماليات المكان) عام ١٩٥٧.

^١ - غاستون باشلار، جماليات المكان، ص ٢٤.

^٢ - صالح ولعة، المكان ودلالة في رواية مدن الملحق، صص ٤٦ - ٤٧.

لنفسها في قصائد الشعراء الفلسطينيين صوراً شتّى تتماهي مع مدن العالم وهي من أهم القضايا التي أفلقت الفلسطيني وهو يشكل جوهر القضية الوطنية في حياة الفلسطينيين^١ ومن ثم أعاد الشعراء الفلسطينيون صياغة الأماكن والعالم وفق رؤية جديدة وتحاوزوا المساحة الحغرافية الجردة للأماكن إلى صورٍ مثالية وإنسانية وإرتبطت وجداًً وجعلها الشعراً دافعاً للحركة والحياة فنقلوا أحديتها وتاريخها عبر أشعارهم فكان ذلك تعريضاً نفسياً لافتقادهم فلسطين، النواة الطبيعية، ومدتها وقرها وشوارعها باعتبارها مكاناً واقعياً وشعرياً، ينفتح على العالم و«جعلت - هذه النواة - النص الشعري مشبعاً بكيانية مكانية متحركة غير معروفة عن البشر وجعلت المكان إيقاعاً شاملأً يتسلل إلى خلايا النص، بل يصبح الخلية الأساسية فيه بعيداً عن الانبهار السياحي»^٢.

وانطلاقاً من ذلك فإن ثنائية الوطن / المنفى هي النقطاب المكاني الرئيسي الذي يميز أشعار الشاعر الفلسطيني، لأنّ الشاعر قد افتقى وطنه على الصعيد الواقعي لكنه يعيش معه في داخله. وفي ذاكرة الشاعر وتنشط حركة الخيال وتظهر مستويات متعددة للحلم والذاكرة و«يتمتع الوطن بحياة مستمرة في أعماق الشاعر وفي خياله حتى إنه يصره في كل الصور، في المنفى، سواءً تلك المشاهد المشاهدة لبعض أحيازه وأشيائه أو تلك التي تناقضها»^٣.

فالمكان بمعنى الوطن خاصةً قد أصبح جزءاً من التجربة الحياتية للشاعر فالشاعر يقرأ أسرار الأمكنة وتاريخ وطنه الماضي والحاضر المستقبل ويدمجه في دم النص و يجعله ينصلح في قصيدة ونصه وبذلك يتحول المكان إلى خلقٍ جديدٍ يحمل صفات جديدة^٤.

إنّ المكان عند محمود درويش يتصل أكثر بالوطن لأنّ هجرته قسراً من فلسطين مزقت أوصاله الأسرية والمكانية لكنه، رغم هجرة الجسد ونفيه، بقيت روحه الفلسطينية لم تفارق حدود الوطن وتحلم بالعودة وتعمل من أجل تحقيق هذا الحلم، وهذا ما يؤكده محمود درويش بقوله:

^١ - خالد علي مصطفى، *الشعر الفلسطيني الحديث*، ص ٣٠٢.

^٢ - إبراهيم نمر موسى، «ذاكرة المكان وبناليتها في الشعر الفلسطيني المعاصر»، *علم الفكر*، ص ٦٥.

^٣ - فتحية كحلوش، *بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري*، ص ١٤٧.

^٤ - إبراهيم نمر موسى، «ذاكرة المكان وبناليتها في الشعر الفلسطيني المعاصر»، *علم الفكر*، ص ٦٥.

«الفرق بين الفردوس المفقود بالمعنى المطلق، وبين الفردوس المفقود بالمعنى الفلسطيني، هو خلق حالة الحنين والانتفاء النفسي والشرعي من الصراع، مadam الصراع قائماً، فإنَّ الفردوس لا يكون مفقوداً بل يكون محتلاً وقابلًا للاستعادة»^١.

وهكذا تكون «الخيمة والمنفي» لـهـما دلالتان رمزيتان تحظيان على أبعاد مأساوية وعذاب مقيم يمارس العذاب في داخل الشاعر حيث إنَّ معظم قصائد محمود درويش موضوع الدراسة قد كتبها خارج الوطن يقول: كنت أحسب أنَّ المكان يعرَف / بالأمهات ورائحة المربيمة^٢. لا، أحد / قال لي: إنَّ هذا المكان يسمى بلاداً / وإنَّ وراء البلاد حدوداً وأنَّ وراء / الحدود مكاناً يسمى شيئاً ومنفي / لنا...^٣

أو يقول: سألناه: من أين جئت؟ / فقال: من اللايمكان، فكلَّ مكانٍ / بعيدٍ عن الله أو أرضه هو منفي^٤.

وبناءً على هذا يعبر الشاعر عن المنفي تعبيراً واضحاً حيث أنه يسمى كلَّ بلاد دون وطنه منفي، ويتجلى التقاطب المكان في القطعتين المذكورتين بالإشارة إلى لفظة «الوطن» أو «البلاد»، مقابلة بلفظة «المنفي» المعذبة كما نشاهد في قصيدة «الآن... في المنفي» من ديوان «كره اللوز أو أبعد»:

الآن في المنفي... نعم في البيت / في السبعين من عمرِ سريع / يوقدون الشمع لك / فافرح بأقصى ما استطعت من الهدوء / لأنَّ موتاً طائشاً صلَّ الطريق إليك / من فrotein الزحام... وأجللك^٥ قد وظَّف درويش لفظة البيت في المقطع المذكور قائلاً: إنَّ المنفي هو بيته وقد ورد في معنى هذه اللحظة: «أنَّ البيت في المدينة العربية أقلَّ حجماً من الدار. البيت والمبيت والملبات في

^١ فتحية كحلوش، بлагة المكان قراءة في مكانية النص الشعري، ص ٧٦.

^٢ مرهم: اسم وردة

^٣ محمود درويش، كره اللوز أو أبعد، ص ١٥٧.

^٤ المرجع نفسه، ص ١٦٧.

^٥ محمود درويش، كره اللوز أو أبعد، ص ١٧.

اللغة، معناه واحد وهو المكان الذي يقيم فيه المرء في الليل وإن لم ينم فيه. ولهذا دلالته الكبيرة في التفريق بين الدار والبيت. فالدار هي مكان للإقامة والنوم والсмер، بينما البيت هو للإقامة ليلاً فقط، ومن هنا كان أصغر حجماً من الدار وأقل مقداراً من الناحية المعمارية والإجتماعية^١. ولذلك «نجد الأديب يحاول قدر الإمكان أن يضفي عليه بعض الخصائص الإنسانية بما يخلق فيه من حركة بين ساكنيه، وتفاعلهم بما حولهم من ظواهر مادية مختلفة مثل أثاث البيت»^٢.

فقد درويش البيت الذي من خصائصه الشعور بالطمأنينة والإستقرار فيه، ونقل إلى منفي كأنه شبح قد استوعب حياته وعمره وقد عاش طيلة عمره في المنفى الذي تبدل إلى بيته ومكانه الأم وقد انتهى الأمر بدرويش إلى اليأس وكاشفاً عن أبعاد الأزمة النفسية وخيالياً الذات حتى أنّ معاناة الغربية النفسية والجسدية أثرت على أسلوب شعره وأعطته طابع الحزن لأنّه خسر عمره بالعيشة في المنفى وكأنّ الشاعر ينتظر موته، فالموت هو الذي يستطيع أن يخلصه من هذا الحزن، «فقد وظّف الشاعر مفارقة جارحة تؤطر الأبيات وتحلق حولها الدلالات بأبعادها الدرامية والдинامية المتحركة حيث يصور كثرة الأموات الفلسطينيين في المنفى أو التشرد دائم وتشابه أحزان الفلسطينيين تشابه الموتى في غربة نفسية - وجودية فيصرح على كراهيته وكراهية كلّ الأحرار من المنفى»^٣.

إذن فاقتلاع درويش من أرضه هو السبب الأساسي في شعوره بالضياع وعدم الحياة في أرجاء العالم خارج وطنه؛ كأن الحياة ضالة درويش المنشودة ويشعر بالحزن والضيق في كلّ الأماكن خارج فلسطين ويظهر المنفى كمكان الضياع. وفي قصيدة «حالة حصار» يؤكّد الشاعر على هذا المعنى في المنفى:

الحياة بكمالها / الحياة بقصافها / تستضيف نجوماً مجاورةً / لا زمان لها / وغيرهماً مهاجرة /
لا مكان لها / والحياة هنا / تسأله: / كيف نعيد إليها الحياة^٤.

^١ - شاكر النابليسي، *جهاليات المكان في الرواية العربية*، ص ١٤٢.

^٢ - صالح ولعة، *المكان ودلالة في رواية مدن الملح*، ص ١٥٩.

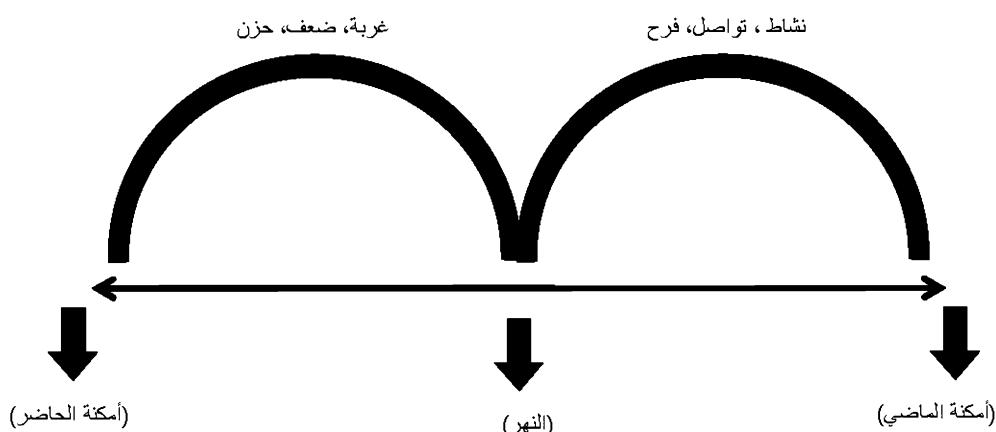
^٣ - ابراهيم نمر موسى، «ذاكرة المكان ونجلياتها في الشعر الفلسطيني المعاصر»، *عالم الفكر*، ص ٦٨.

^٤ - محمود درويش، *حالة حصار*، ص ١٣.

فالحياة في المنفى ليس لها معنى إذ إنّ الشاعر قد أبعد عن مكانه الحبيب إبعاداً والسماء هنا مثل الأرض قد استضافت نجوماً من أماكن أخرى أي أنّ المنفى بكلّ أبعاده منفي ويحيى الشاعر فيه بالغربة والاغتراب – في أرضه وسمائه وكلّ أرجائه – وقد استضاف السماء نجوماً وغيبوهاً مهاجرة قد نفت من وطنها ومكانتها وقد أرهقت الحياة الشاعر في المنفى وخيل إليه أنه لن يجد حبه وسكنيته وحياته أخيراً إلّا في وطنه. وله قصيدة أخرى في سرير الغربة باسم «من أنا، دون منفي؟» يقول فيها:

غريبٌ على صفة النهر، كالنهر... يربطي / باسمك الماء. لا شيء يرجعني من بعيد / إلى
خلي: لا السلام ولا الحرب / ... ماذا سأفعل ؟ ماذا / سأفعل من دون منفي، وليل طويلٍ /
يتحقق في الماء ؟ / يربطي / باسمك الماء^١.

يروي لنا النص أنّ النهر قد أصبح بؤرة تربط الشاعر بالمنفى والذين يعيشون فيه وفي الحقيقة «منفى يشكل، واقعياً، مكاناً قريباً من الشاعر غير أنه لا يفسح فضاءً واسعاً لهذه الدلالات ربما لأنّ المكان – المنفى هنا يتمتع، رغم كلّ شيء، ببعض صفات الوطن ويتحقق وبالتالي نوعاً من المشابهة»^٢ مما يجعل الشاعر يتعود على الحياة بالمنفى، حيث إنه لا يستطيع أن يعيش بدونه، رغم أنها لم تجد غير نموذج واحد في قصائد درويش بشأن النظرية المذكورة. ويمكن أن نرسم مخططاً مبسطاً لحركة ثنائية الوطن / المنفى في هذا النص كما يأتي:



^١ - محمود درويش، جدارية، صص ١١٣-١١٤.

^٢ - فتحية كحلوش، بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري، ص ١٤٩.

ويمكن القول إنّ النهر هو المكان المركزي في هذا النص وهو مكان الاتصال بالوطن وذكرياته ويتقدم عيره مكان للغربة والمنفى كما أنّ الشاعر يؤكد على استمرار الحياة في المنفى وتعود اللاجئين على هذه الظروف، وهو ما يؤكد الشاعر في مقطع آخر، حيث يقول:

لا ينظرون وراءهم ليودعوا منفي، / فإنّ أماتهم منفي، لقد ألغوا الطريق / الدائري، فلا
أمام ولا وراء، ولا / شمال ولا جنوب^١.

إضافةً إلى أنّ روح اليأس والقنوط قد تستوعب أشعار درويش في موضوع المنفى كما ذكرنا آنفًا، لذا يمكن القول إنّ ثانية المكان / المنفى توحى بدلالات متعددة منها الغربة اليأس الضياع، عدم الاستقرار وما إلى ذلك من مفاهيم، خاصةً عندما يدخل في موضوع المنفى.

إذن، فالوطن بؤرة أساسية في قصائد درويش وعما أنّ الشاعر قد نفي عنه فقد ظلّ محظوظاً، في ذاكرة الشاعر، بكلّ ذكرياته هناك وقد تبدل إلى مكانٍ إيجابيٍ للشاعر وفي مقابلة المنفى وهو مكان سلي للشاعر بكل الإحباطات التي قد أحاطت بالشاعر في معايته.

وإذا أردنا أن نعتبر عن رؤية درويش تجاه الوطن/ المنفى يمكننا القول إنّ الوطن وذكرياته قد بقى في ذاكرة محمود درويش بينما المنفى مكانٌ لا يوحى إلا بالعذاب، ولم نعثر على نموذج في قصائد درويش يدلّ على أن موقعه كان إيجابياً تجاه المنفى.

ويجب الإشارة إلى أنّ نظرية درويش إلى الأرض/ البلاد/ الوطن والمنفى في قصائده المدرورة، نظرية حقيقة والتراكز على المكان في أشعار درويش، يعطي النص الشعري خصوبة وطنية.

ثانية هنا / هناك

لعلّ من أهم التقاطباتات التي يتميز المكان بها ونقرأ عيرها جمالياته تقاطب هنا / هناك، بما أنّ الشاعر يعبر في قصائده عن الوطن بلغة «هناك» وعن المنفى بلغة «هنا»، وهذا تعبير قد نشأ من ظروف حياة الشاعر.

إنّ الشاعر الفلسطيني الذي قد عاش في المنفى فتبدل الوطن لديه إلى «هناك» وذكرياتِ قد

^١ - محمود درويش، لا تعتذر عما فعلت، ص ٥٧.

بقيت له منذ طفولته إذ إنّ الشاعر عندما يتتحدث عن وطنه أو عن حياته فيه فهو يتذكر أياماً لن تعود وفي مقابل هذه، «هنا» أي المكان الذي يعيش الشاعر حالياً أو المنفى، وهذا فإن الذكريات التي مازالت في ذهن الشاعر من طفولته قد أثارت في ذهنه هناءً ذلك المكان وبالتالي سلسلة الإحباطات التي يعانيها الشاعر في المنفى قد جعلت من هذا مكاناً عدواً^١ كما نرى هذه المشاعر تجاه الوطن والمنفى وتتجلى في هذه القصائد في إطار «هنا» و«هناك»:

سوف أدرك... / أين وجدت حيati، هنالك^٢.

إذن: الشاعر لن يحسب الأيام التي يعيش في هنا / المنفى جزءاً من حياته.
ومن تجليات هذا النوع من التقابل قصيدة «منفى٢»، ضباب كثيف على الجسر من ديوان «كرهر اللوز أو أبعد»، حيث يقول:

قلت تهـل ولا تـمت الآـن. إنـ الـحـيـاة/ عـلـى الـجـسـرـ مـكـنـةـ. وـالـجـازـ فـسـيـحـ الـمـدىـ/ هـنـا بـرـزـخـ
بـيـنـ دـنـيـاـ وـآـخـرـةـ / بـيـنـ مـنـفـيـ وـأـرـضـ مـجاـوـرـةـ...^٣

الجسر في هذا النص دالٌّ على مكان للإنقال ومكان ليس له ثبوت في حياة الشاعر، إذ إنه يعتبر الجسر مكاناً مؤقتاً لا تستمر الحياة فيه إلى الأبد، بل هو نقطة اتصال بين الحياة في الوطن والمنفى مثل بربار بين الدنيا والآخرة وهو الآن يحمل الأرض في جراحه ويعود إليها ويهكى لها قصة التشرد والضياع بعيداً عنها و«هنا» أي المكان الذي لا يشعر فيه الشاعر بالثبات والسكنية. فالقلق والتوتر قد أحاط بالشاعر حيث لا يستطيع أن يجد نفسه فيه ويشعر بضياع الهوية كما يشير إلى ذلك في قصيدة «منفى٣»، كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي:

أـنـاـ هـوـ، يـمـشـيـ أـمـامـيـ وـأـتـبعـهـ / لـأـقـولـ لـهـ: هـنـاـ، هـنـاـ /... قـلـتـ: إـلـىـ أـينـ تـاخـذـنـيـ؟ـ /ـ قـالـ:ـ صـوـبـ الـبـدـاـيـةـ،ـ حـيـثـ وـلـدـتـ،ـ /ـ هـنـاـ،ـ أـنـتـ وـاسـمـكـ^٤.

^١ - فتحية كحلوش، بлагة المكان قراءة في مكانية النص الشعري، ص ٢٧.

^٢ - محمود درويش، جدارية، ص ٤٧.

^٣ - محمود درويش، كرهر اللوز أو أبعد، ص ١٤٨.

^٤ - المرجع نفسه، ص ١٥٤.

عندما يشير الشاعر إلى «صوب البداية، حيث ولدت» فهذا يوحي إلى معنى «هناك» بشكل غير مباشر. ويشعر الشاعر بضياع هويته ويشير إلى هذا في النص المذكور، لهذا تخاطب الذات الشاعرة نفسها لكي تعود إلى المكان الذي ولد الشاعر فيه ويعيد روحه بترباب الوطن من جديد وأن يشمها بعلامة نسب جديدة تربطها بموطنه بعد غياب طويل «فتجد الذات الشاعرة نفسها في غربة مكانية عن المكان وليس في غربة روحية لأن روح الوطن تسكن في روحه ومحفوظة في داخلها، ولكن تكمل دائرة الحضور تطلب الذات الشاعرة الانتساب إلى المكان على المستوى الخارجي لا الروحي، مما يؤدي إلى حضور الوطن / المكان باعتباره جسداً وروحًا»^١.

وعلى هذا الأساس يحنّ إلى الـ «هناك»:

قلت: أراك هناك أراك تمر / كخاطرة من خواطر أسلافا^٢

إذن «هناك» كمثل موطن الشاعر بكلّ ما يحنّ إليه ولن يعني الـ «هنا» إلا الجسد، وإلا ذهنٌ مشغولٌ ومعلقٌ على جدار الذكرى «هناك»^٣.

هناك ما يكفي من اللاوعي / كي تتحرّر الأشياء من تاريخها. وهناك / ما يكفي من التاريخ
كي يتحرّر اللاوعي / من معراجه. «خذني إلى سنواتنا / الأولى»^٤.

هي محاولة من الذات الشاعرة لاستكشاف مشاعرها الدفينة عبر وصف موطنها الحقيقي أو «هناك» فألهب الموطن / هناك خيال الشاعر وجعل القول يجري على لسانه عذباً لما شاهده فيه من مظاهر طبيعية وتاريخ أو من حضارة تضرّب بجنورها في عمق التاريخ، حيث ينبع أمامه كل شخص، فيمرّ الشاعر على أوصاف وطنه مرّاً يجسّد بعدهاً درامياً، إذ إنه يتّحسر عليه وهذا البعد قد جعل الشاعر يشتفق إلى وطنه وإلى هذا التاريخ وهذه الحضارة التي يندهش أمامها كل مشاهد؛ ففجأةً يصحو الشاعر مرور ذكرياته ومضييه الحلو ويفقد تلك الحلاوة وتحول إلى الحضور القاتل

^١- إبراهيم نمر موسى، «ذاكرة المكان وتجلياتها في الشعر الفلسطيني المعاصر»، عالم الفكر، ص ٨٠.

^٢- محمود درويش، كزه اللوز أو أبعد، ص ١٦٠.

^٣- محمد إبراهيم الحاج صالح، محمود درويش بين الزعتر والصبار، ص ١٤٨.

^٤- محمود درويش، لاعتذر عما فعلت، ص ٥٠.

في «هنا» لكن الشاعر لا يحسّ بوجوده هنا بل يعيش بجسمه هنا وروحه وفكرة كلّه هناك إذ إنّ
الموطن بكلّ ما فيه قد أحاط الشاعر روحًا.

وأحياناً يصفـ الـ «هناك» بشـكلٍ آخرـ: أرى السمـاء هناكـ في مـتناول الأـيديـ / ويـحملـنيـ
جـناحـ حـماـةـ بيـضـاءـ صـوبـ / طـفـولـةـ أـخـرىـ. ولمـ أحـلمـ بـأـيـ / كـنـتـ أحـلمـ...^١.

يتحـسـّـ الشـاعـرـ عـلـىـ الطـبـيـعـةـ وـأـيـامـ الطـفـولـةـ الـلـيـتـ هيـ مصدرـ الخـيرـ وـالـعـطـاءـ وـالـطـمـأنـيـتـةـ، فـيـرـجـعـ إـلـىـ
أـيـامـ طـفـولـتـهـ وـيـذـكـرـ أـنـهـ كـانـ يـمـلـكـ كـلـ شـيـءـ فـيـ موـطـنـهـ / هـنـاكـ إذـ إـنـ المـكـانـ أـرـضاـ وـسـماءـ كـانـ بـيـنـ يـدـيهـ
فـيـحـنـّـ إـلـىـ «ـأـيـامـ العـمـرـ المـسـرـوقـ التـابـعـةـ لـلـهـنـاكـ»^٢ـ وـلـكـنـ لـنـ تـرـجـعـ تـلـكـ الأـيـامـ مـرـّـةـ أـخـرىـ. يـقـولـ
ـ...ـ المـكـانـ خـطـيـئـيـ وـذـريـعـيـ / أـنـاـ منـ هـنـاكـ. «ـهـنـاكـ»ـ يـقـفـزـ / مـنـ خـطـايـ إـلـىـ مـخـيلـيـ...^٣

فـالـشـاعـرـ يـصـرـحـ هـذـاـ الـأـمـرـ الـذـيـ جـعـلـ المـكـانـ عـلـامـةـ فـارـقةـ فـيـ قـصـائـدـهـ، بـلـ فـيـ حـيـاتـهـ وـيـعـرـفـ
ـنـفـسـهـ قـائـلاـ: «ـأـنـاـ منـ هـنـاكـ / مـوـطـنـيـ»ـ وـيـعـيـشـ هـنـاـ جـسـداـ وـلـكـنـ يـعـيـشـ هـنـاكـ رـوـحـاـ وـذـاكـرـةـ.
أـوـ يـقـولـ: كـفـ عنـ السـؤـالـ الصـعـبـ: «ـمـنـ أـنـاـ؟...ـ / هـنـاـ؟ـ أـنـاـ إـبـنـ أـمـيـ؟ـ»ـ /...ـ رـوـحـيـ
ـوـجـسـميـ مـقـفلـ بـالـذـكـرـيـاتـ وـبـالـمـكـانـ...^٤

تعـانـيـ الذـاتـ الشـاعـرـةـ مـنـ النـفـيـ وـالـتـشـرـيدـ وـتـعـانـيـ مـنـ فـقـدانـ المـوـطـنـ بـسـبـبـ التـعـسـفـ الصـهـيـونـيـ
ـالـوـاقـعـ عـلـيـهـ حـتـىـ الآـنـ فـلـاـ تـحـسـ بـالـحـيـاةـ وـلـاـ تـشـعـرـ بـالـمـوـتـ فـيـبـقـيـ سـؤـالـهـاـ مـعـلـقاـ فـيـ الـهـوـاءـ فـيـ نـقـطـةـ
ـبـرـزـخـيـةـ، إـلـىـ مـنـ تـبـقـيـ مـأـسـاهـ الـهـوـيـةـ الـفـلـسـطـيـنـيـةـ وـيـتـعـرـضـ الـوـطـنـ لـلـخـطـرـ وـالـتـاـكـلـ الـمـكـانـ؟ـ
ـأـقـولـ هـاـ: سـأـمـكـثـ عـنـدـ تـونـسـ بـيـنـ / مـنـزـلـتـينـ: لـاـ بـيـتـيـ هـنـاـ بـيـتـيـ، وـلـاـ مـنـفـاـيـ كـالـمـنـفـيـ. وـهـاـ
ـأـنـاـ ذـاـ أـوـدـعـهـاـ...ـ^٥

يـبـدوـ أـنـ المـكـانـ عـنـدـ دـرـوـيـشـ لـاـ يـكـنـيـ بـالـإـطـارـ الـهـنـدـسـيـ الـمـحـدـدـ لـيـتـخـذـ صـفـاتـ الـوـطـنـ الـخـمـيمـ

^١ - محمود درويش، جدارية، ص ٧٠٩.

^٢ - محمد ابراهيم الحاج صالح، محمود درويش بين الزعتر والصبار، ص ٢٠٩.

^٣ - محمود درويش، جدارية، ص ٧١٠.

^٤ - المرجع نفسه، ص ٧٣٤.

^٥ - محمود درويش، لا تعتذر عما فعلت، ص ١١٤.

والبيت الأليف بل إنّ صورته تعمق أكثر في مخيلته، حيث إنّ المكان الذي لا يرضيه حباً وألفةً فلا يستطيع أن يسكن في ذاكرة الشاعر ولا يسميه الشاعر البيت والمأمن فيساوي المنفي عذاباً وإرهاقاً. ويمكن القول أيضاً إنّ التقاطب في القطعتين الأخيرتين يوحى: مفهوم التذبذب عند الشاعر فهو قد تردد بين البيت والمنفي.

ويؤكّد على ثنائية هنا / هناك في قصيدة «طائران غرييان في ريشنا» من ديوان سرير الغريبة:
 هل تريد الرجوع إلى ليل منفاك / في شعر حورية؟ أم تريد الرجوع إلى تين بيتك. لا عسل جارح
 للغريب / هنا أو هناك... / ما اسم المكان الذي نحن فيه؟ وما / الفرق بين سمائي وأرضك^١

تستنطق الذات الشاعرة نفسها لإختيار البيت أم المنفي باعتبار أنّ هذه القضية بؤرة شعره فالمكان هو العالم المتجسد في روح قصيده ولكن لا يجذبه أيٌ منها، إذ إنّ الوطن المحتلّ يساوي المنفي ولا فرق بين البيت / هناك والمنفي / هنا، حيث لا يستطيع البيت المحتلّ أن يرضي نفس الشاعر حباً وشغفأً.

وحسب القصائد المدرسة، يمكننا القول إنّ الشاعر يقصد الأرض الفلسطينية بتعابير شتى فيدخل في القصيدة بتذكر المكان في صورة الحنين العميق لذكريات الوطن ويعبر عن هذا عبر ثنائية الـ «هنا» والـ «هناك» ويدوّن هذا الحنين الماضي والـ «هناك» علامه على عدم الرضا من الوضع الحالي الذي قد استوعبه الـ «هنا».

ثنائية الانقطاع / الاتصال

تقاطب الانقطاع / الاتصال، من ثنائيات أخرى في دراسة المكان. والمكان الذي بهم القاريء ليس مكاناً واقعياً ولكن عملية التخييل التي تتجلى في هذا التقاطب قد جعلته أكثر نفسياً والمكان الذي بهم الشاعر هو المكان الذي يتخيّله أو يعيش تجربته^٢. ومهما يكن من شيء، فكلّ الأمكانية التي تدخل في النص، أمكنة مقبوض عليها بواسطة الخيال ولكن تأثير تجربة الشاعر وأحساسه تجاه هذه الأمكانية في ثنائية الإنقطاع والإتصال تتجلى أكثر فأكثر.

^١ - محمود درويش، سرير الغريبة، ص .٧٧

^٢ - فتحية كحلوش، بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري، ص ٢٤٥

في ثنائية كهذه، تتوزع الأمكانية التي قد أحاطت بنا إلى نوعين: أماكن للاتصال الذي تكون لها صور شتى، فقد يحصل الاتصال مع الناس أو مع عناصر المكان مثل الشخصيات وعاداته يمثل الوطن مكاناً للاتصال بعكس المنفى، وهناك أماكن للانقطاع بمعنى اللاتواصل مع الناس ومع الجغرافيا ومع الأشياء^١.

وبالنسبة لغاستون باشلار، فإن ما يشبه البيت أو المكان هو مكان الاتصال، ومكان الانقطاع هو المكان الذي لا علاقة له بالبيت ولا يوجد فيه الدفء والحميمية^٢ لأننا نتمتع بالأنفة في المكان المتصل بمكاننا القديم، بينما تناصرنا الغربة في الأماكن الجديدة وهذا لا يعني أن كل مكان خارج الوطن هو مكان للانقطاع^٣، فقد نتمتع بالبقاء في المكان الجديد والمختلف عن كل الأمكان التي عرفناها، ذلك لأن هذا المكان هو بيت الحلم مثلاً، والبيت الذي نحلم بالعيش فيه مستقبلاً ليس بالضرورة نسخة من ذلك البيت. ولكن الشاعر الذي عاش معظم حياته بعيداً عن الوطن، من الطبيعي أن يعد المنفى مكاناً للانقطاع و«بهذا ندرك أن من بين الأسباب التي تتحقق الاتصال في المكان هي غناه العاطفي بالنسبة للشخص الذي يقطنه أو يملأ به، فيتمسك الشخص بمكانه ما لائمه يشكل جزءاً من ماضيه ومن الأشياء التي أحببها في ماضيه وينفر من مكانه ما لائمه يصدح هذا الماضي ويكسر صوره، ويعني آخر نسعد بمكانه ما لائمه كان مسرحاً لتجارب حياته معينة فتشعر بأننا جزء من ذلك المكان ونعيش فيه بفرح حتى ولو كنا وحيدين»^٤.

وفي ما يلي، ندرس ماذج شعرية للتأكيد على ما ذهب إليه:

رأيت بلاداً تعانقني / بأيدي صباحية: كن/ جديراً برائحة الخنزير. كن / لائقاً بزهور الرصيف/ فمازال تتوه أفك / مشتعلًا / والتوجية ساخنة كالرغيف !

يقدم لنا محمود درويش هذا النص على الصعيد التحوي، عبر الفعل الدال على الماضي

^١ المرجع نفسه، ص ١٧٥.

^٢ - غاستون باشلار، *حاليات المكان*، ص ١٢٤.

^٣ - فتحية كحلوش، *بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري*، ص ١٧٥.

^٤ - نفس المصدر، ص ١٧٨.

^٥ - محمود درويش، *جدارية*، ص ٧١٨.

وعبر هذا الماضي نقرأ الذكريات التي تشمل على بلا دٍ تتسم بالحميمية والألفة والتواصل، بلاد محيطة بأحب الأشياء وأقربها إلى النفس المرهقة: رائحة الخبز، زهور الرصيف، نور الأم، التحيات الساخنة و«هي أمور تساهمن في خلق شعرية البلد من خلال جعلها متميزة عن كل البلاد التي سافر الشاعر إليها، فيبدو من بين هذه الموصفات التي يبيّنها الشاعر ببساطة المكان علاوة على التواصل الذي يطبع هذا المكان، ولأنه بسيط فهو بالنتيجة جميل، يضمن الأمان ويحمي على الحياة الطيبة»^١ وهي بلاد تمثّل محبوبة بالنسبة للشاعر كما يشير إلى حبه وتواصله مع بلاده القديمة في مكان آخر قائلاً: في مطعم دافع، تبادل بعض الحين / إلى بلدينا القديمين، والذكريات عن / الغد: كانت أثينا القديمة أجمل^٢.

والشاعر في هذا المقطع قد ربط ما يدور في باله من الاتصال بالمكان القديم الأليف بمكان واقعي يحمل الدفء والحنان كأنه أراد أن يظهر الجوًّا متناسقاً مع الحديث عن ذكرياته. مقابل قطب الاتصال بأمكانته التي تشكل مسرحاً للأمان والتواصل، نجد مكنته الانقطاع وبدلًا من الأمكانة التي كانت ترحب بالشاعر، نجد المكان الذي يضغط عليه فلا يشعر فيه بالدفء والحنان: ... كنت أتبع وصف المكان. هنا / شجر زائد، وهنا قمرٌ ناقصٌ / ... لا هو حلم / ولا هو رمز يدلّ على طائر وطني^٣.

يحمل هذا المقطع «عدوانية المكان»^٤ حيث لا يمتلك أية صفة عن وطنه ولا يشبه أي شيء بوطنه فلا يعجبه، بل كأنه يطرده فيحمل بالرجوع إلى البيت: قال في آخر الليل: خذني إلى البيت، / بيت المجاز الأخير... / فإني غريبٌ هنا يا غريب / أو لا شيء يفرحني قرب بيت الحبيب^٥.

^١ - أحمد حواد مغنية، الغربية في شعر محمود درويش، ص ٦٧.

^٢ - محمود درويش، لاتعتذر عما فعلت، ص ١٥٢.

^٣ - المرجع نفسه، ص ١٣٤.

^٤ - فتحية كحلوش، بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري، ص ١٨٠.

^٥ - محمود درويش، لاتعتذر عما فعلت، ص ١٤٦.

يبدو أن آخر الليل رمز لما تبقى من عمره أو أيام أخيرة من الحياة في المنفى فالشاعر «ينادي العدو بلحظة ياغريب، فالغريب دال على العدو»^١ ويؤكد على أن الحياة في مجاورة الوطن / المنفى لا يفرجه وهو لا ينتمي إلى هذا المكان فهو يعني انقطاع المكان وعدم تواصله معه فيعيش في مكان لا ينتمي إليه.

ومن أشكال تجليات ثنائية الانقطاع / الاتصال نص «حالة حصار» الطويل لدرويش الذي يحكمه الحصار أو السجن / الخارج، وما نفهمه عادةً من السجن هو كونه فضاء للعذاب النفسي وحتى الجسدي وكلمة حصار أو السجن تعني إلى جانب ذلك انعدام حرية الحركة والتصرف، فإذا كان المرء خارج السجن في بيته ينتقل كيما شاء ويمارس ما يشاء من دون مراقبة أحد ومن دون أن يجد من نشاطه أحد، فالأمر في السجن مختلف وكثيراً ما يكون هذا الأخير حيناً لردع الحرية الشخصية ولهذا يرتبط السجن أساساً بالحرية فيما تملك حالة خاصة يصفها درويش بـ«حالة حصار»: **كيف أحمل حربتي، كيف تحملني؟... (كيف أجعل حربتي حرة؟) يا غريبة!...** لتخفيف وطأة هذا الزمان / وتنظيف هأة هذا المكان^٢.

إذن: الشاعر يبحث عن حرفيته الضائعة في السجن لكي يستطيع أن يفرج عن ضغوط الزمان والمكان اللذين أقيا ثقلهما عليه فالمسجون يعاني من الظروف السائدة وهكذا يعيش في حالة انقطاع فيحاول أن يتخلّص من هذه الحالة، إذ يبدو أن أحداً لا يشاطره أحد موضعه.

في ثنائية بهذه تظهر رؤية درويش تجاه الأماكن أكثر إذ إن الأماكن المنقطعة / المتصلة لا تعرف إلا حسب الشعور النفسي تجاهها؛ فالشاعر يحسب البيت، وهو مكان يوحى الألفة والدفء مكاناً متصلة بينما المكان الذي يوحى بالغرابة واليأس مثل السجن عنده مكان منقطع.

ثنائية العربي / الغربي

ثنائية العربي / الغربي أو الشرق / الغرب هي ثنائيات أخرى بين الأمكانية التي دخلت الأدب العربي، وحيث تتقابل فيها الأمكانية العربية والأمكانية الغربية التي وظفها الشاعر في قصائده، وغير

^١ - محمد إبراهيم الحاج صالح، محمود درويش بين الوعتر والصبار، ص ٢٠٩.

^٢ - محمود درويش، حالة حصار، ص ٥٢.

هذه الأمكانة تدخل في شبكة من العلاقات المكانية التي تجعل النص يتجاوز الوصف الجغرافي للمكان، بل يحكي عن تجربة الشاعر الغنية و«التعارض الثقافي والإجتماعي اللذين يحكمان في العلاقة بين هذين القطبين ويربطان بينهما»^١.

وفي معظم الأحيان، تناول درويش هذه الأمكانة بصفتها رمزاً لوصف ما يجري على وطنه وعلى مواطنه حيث «تتقابل الأمكانة الأوروبية كجزء من المنفى الكبير مع الأمكانة العربية كجزء من الوطن الكبير»^٢ فيشير إلى هذا في قصائده: *مضت غيمة من سدوم إلى بابل، / من مئات السنين، ولكن شاعرها «بول تسيلان» / انتحر، اليوم، في فرنسا*^٣

سدوم رمز للمدينة الفاسدة التي ابتليت بغضب الله عندما استفحلا الإثم فيها فصبّ عليها النار لإبادة نسلها وخلق نسل جديد مظهر من الدينس^٤ و بابل رمز البلاد العربية المتحضرة^٥ فقد شاع الفساد والفحور في البلاد الغربية، حيث تبدلـتـ البلـادـ الـراـفـقـةـ وـالـمـتـحـضـرـةـ إـلـىـ بلـادـ فـاسـدـةـ، وـيـجـانـبـ هـذـاـ،ـ «ـالمـدـنـ الـكـبـيرـةـ وـبـارـيسـ،ـ بـصـفـةـ خـاصـةـ فـيـ نـظـرـ أـدـبـاءـ الـقـرـنـ الثـامـنـ عـشـرـ،ـ خـاصـةـ فـيـ نـظـرـ بـوـدـلـيـرـ -ـ رـائـدـ الـقـرـنـ التـاسـعـ عـشـرـ،ـ تـلـكـ الـمـدـنـ الـخـاطـئـةـ وـالـدـنـسـ وـالـكـافـرـةـ نـظـرـاـ لـابـتـعـادـهـ عـنـ اللهـ وـالـيـحـبـ الـثـورـةـ عـلـيـهـ وـهـدـمـهـاـ وـتـقـوـيـضـ أـرـكـانـهـاـ وـيـحـبـ هـجـرـانـهـاـ»ـ وـيـدـوـ أـنـ درـوـيـشـ فـيـ هـذـاـ المـقـطـعـ منـ القـصـيـدةـ يـقـصـدـ بـارـيسـ مـدـنـ خـاطـئـةـ وـالـكـافـرـةـ الـيـحـبـ أـنـ تـطـهـرـ.

وهناك نظرية أخرى بالنسبة إلى هذا الأمر وهو «بعد جديد أضافه درويش للمدينة الأوروبية في الشعر العربي وهو تحول هذه المدينة إلى مكان لاغتيال الفلسطيني وباريـسـ واحدةـ منـ هذهـ الأـمـكـنـةـ»^٦ وفي هذا المقطع، يشير إلى تجربة إنتحار الشاعر بول تسيلان (Boul Tasilan) في العواصم الغربية ونجده درويش يؤكـدـ هـذـاـ الـبعـدـ الـجـدـيدـ عـنـ تعـامـلـهـ شـعـريـاـ معـ كـلـ مـنـ (ـ روـماـ)

^١- صالح ولعة، المكان ودلالة في رواية مدن الملحق، ص ٧٦.

^٢- فتحية كحلوش، بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري، ص ٢٠٩.

^٣- محمود درويش، جدارية، ص ٣٩.

^٤- يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص ١٥٨.

^٥- محمد ابراهيم الحاج صالح، محمود درويش بين الوعتر والصبار، ص ١٧٦.

^٦- عبدالله رضوان، المدينة في الشعر العربي الحديث، ص ١٩٠.

و(نيويورك) وهو يقول: نيوYork / نوفمبر / الشارع الخامس / الشمس صحنٌ من المعدن المتطاير / قلت لنفسي الغريبة في الظل: هل هذه بابل أم سدوم؟^١

«نيويورك هنا مجرد مدينة صناعية تخلو من الحضور الإنساني، حيث لا مكان لأحساس الشاعر فنجد رؤية سلبية تجاه مركز الكون التجاري والاستعماري»،^٢ إذ إنّ هذه المدينة، بل كلّ مدينة كبيرى في العالم المعاصر ورثت حضارات العصور، «يتعلّب إنسانها ويتجمّد وتعقد الحياة فيه وتسلط خيبة الأمل على نفوس جيل العشرينات فيتسم بالإرهاق العصبي والتفتّت الذهني والضجر»^٣ إلى جانب الفساد الاجتماعي الذي استولى على المدن الغربية، حيث يثير الشاعر هذا التساؤل هل تبلّلت المدينة بـ «سدوم»، مدينة/ فاسدة، أم لا؟

وأحياناً يعالج درويش نوعية الحياة في البلاد العربية ممثلاً في الشام بالقياس مع البلاد الغربية فيصف الشام بعيد التحقيق والطريق للوصول إليه صعب وبالعكس البلاد الغربية - لندن - تتوفّر فيها الراحة والسكنية والهدوء وهنا رسم الشاعر ثنائية الصعوبة / الراحة في ضمن ثنائية العربي / الغربي وربما يقصد من الراحة في البلاد الغربية، تطور الحياة الصناعية في هذه البلاد عندما يقول: وأمشي ثقيلاً ثقيلاً، كأني على موعد/ مع إحدى الخسارات. أمشي وفي شاعر/ يستعد لراحته الأبدية في ليل لندن. يا صاحبي في الطريق إلى الشام ! لم يبلغ/ الشام بعد، تمهّل تمهّل...^٤

نتائج البحث:

- إن التناقض أو الثنائيات يعني زوجان وهو أداة منهجية تستند إليها الدراسات المكانية ويعدّ الأداة الرئيسة للكشف عن العلاقات الحاكمة على الأمكانية وعناصرها في النص وكثيرٌ من الأماكن التي قد وظفها درويش في قصائده من الأمكانية التي يمكن أن ندرسها ضمن مفهوم التناقض.

^١ - محمود درويش، كره اللوز أو أبعد، ص ١٧٩.

^٢ - عبدالله رضوان، المدينة في الشعر العربي الحديث، ص ١٩٥.

^٣ - قادة عقاد، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، ص ١٠٨.

^٤ - محمود درويش، كره اللوز أو أبعد، ص ١٢٠.

٢- إن ثانية الوطن / المنفي في معظم قصائد الحديثة في هذه الدواوين الخمسة لها دلالة واقعية أي أنه قد وظف هذين اللفظين معناهما الواقعي ورؤيته تجاه الوطن رؤية إيجابية بينما رؤيته تجاه المنفي سلسلة دو ماً.

- تقريراً في معظم القصائد كان الـ (هنا) تدل على المنفى والـ (هناك) تدل على الوطن
- فلسطين - وقد وظف درويش لفظي الـ (هنا) والـ (هناك) (واعيناً إضافةً إلى أنّ قصائد درويش كهذه تلازم الحنين بالذكريات الماضية).

٤- أحياناً يعالج الشاعر بعض الأماكن في قصائده بشكل غير مباشر مثلاً يشير إلى لفظة (هناك) تلوياً في تلك القصائد - أشرنا إليه في النص - .

٥- أشرنا إلى أنّ الأمكانية يمكن دراستها ضمن ثنائية الإنقطاع / الإتصال ومن مظاهر الأمكانية التي يشعر الإنسان فيها بالإتصال هو (البيت) ذلك أنّ المرأة يلتجأُ إليه من العالم الخارجي فيحسّ فيه الفرح والطمأنينة فيصف الشاعر بيت أمه فمن ميزاته أمومة الحيز الذي يكون فيه الشاعر. وفي مقابل هذا المكان الذي يعد قطب الإتصال، هناك أمكانية يحسّ فيها المرأة بالإإنقطاع أي لا يستطيع أن يجد بينه وبين نفسه أيّ علاقة أو الشعور بالآلفة وتنجلي هذه العدوانية في قصيدة (حالة حصار) متمثلاً في (السجن) وهو مكان رادع للحرية الشخصية فيشعر المرأة فيه باللادفء واللامحامية أو (المنفي) الذي يحمل الشعور بالضيق والأمان.

٦- إن درويش قد وظف كثيراً من أسماء البلاد العربية في قصائده وتمثل هذه الأماكن الثقافة الشرقية وفي مقابل هذه الأسماء التي يشم المرء منها الثقافة الشرقية، قد عالج درويش البلاد الغربية ومنها (نيويورك، لندن وأمريكا)، ولكن عددها أقل بكثير من الأسماء العربية وربما يدلّ هذا الأمر على تمسك الشاعر بالثقافة العربية وعلاقته بها مهما قد عاش في البلاد الغربية عدة من سنوات عمره وذاك كثيراً منها.

٧- إن الشاعر يركّز على البلاد الغربية من منظار الحياة المدنية واختلاف الحياة فيها مع البلاد العربية من حيث المظاهر العصرية وبالتالي حطم العلاقات الحميمية التي تربط الناس بمناخ عيشهم وحسب نوعية ظهور البلاد الغربية في قصائد درويش ييلو أن رؤية درويش تجاه هذه المدن

رؤى سلبيةً مهما أتَه يرسم البلاد العربية والغربية عبر المشاهد التي قد رأها هناك؛ فيمكننا أن نقول
رؤى الشاعر تجاه الأماكن العربية/ الغربية رؤى واقعية.

قائمة المصادر والمراجع

- ١ - باشلار، غاستون **جماليات المكان**، ترجمه: غالب هلسا، ط٣، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٨٧.
- ٢ - حلاوي، يوسف، **الأسطورة في الشعر العربي المعاصر**، ط١، بيروت: دار الآداب، ١٩٨٥.
- ٣ - خليل، أحمد خليل، **معجم المصطلحات اللغوية**، ط١، بيروت: دار الفكر، ١٩٩٥.
- ٤ - الخير، هاني، محمود درويش رحلة عمر في دروب الشعر، دمشق: دار رسلان، ٢٠٠٩.
- ٥ - درويش، محمود، **جدارية**، بغداد: دار الحرية، ١٩٩٩.
- ٦ - درويش، محمود، **سرير الغربة**، ط٢، بيروت: رياض الرئيس للكتب والنشر، ٢٠٠٠.
- ٧ - درويش، محمود، **حالة حصار**، ط٢، بيروت: رياض الرئيس للكتب والنشر، ٢٠٠٢.
- ٨ - درويش، محمود، **لاتعتذر عما فعلت**، ط٢، بيروت: رياض الرئيس للكتب والنشر، ٢٠٠٤.
- ٩ - درويش، محمود، **كزه اللوز أو أبعد**، ط٢، بيروت: رياض الرئيس للكتب والنشر، ٢٠٠٥.
- ١٠ - الرابعة، حسن محمد، **المكان ظاهرة في ديوان أغنيات للوطن**، ط١، الأردن: المركز القومي، ١٩٩٩.
- ١١ - رضوان، عبدالله، **المدينة في الشعر العربي الحديث**، عمان: وزارة الثقافة، ٢٠٠٣.
- ١٢ - الصائغ، عبدالله، **دلالة المكان في قصيدة الشر (بياض اليدين)**، ط١، دمشق: الأهالي للطباعة والنشر، ١٩٩٩.
- ١٣ - صالح، محمد إبراهيم الحاج، محمود درويش بين الرعنوا والصبار، دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٩٩.
- ١٤ - عفاف، قادة، **دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر**، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١.
- ١٥ - القاضي، عبد المنعم زكريا، **البنية السردية في الرواية**، ط١، عين للدراسات والبحوث الإنسانية، ٢٠٠٩.

- ١٦ - كحلوش، فتحية، **بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري**، ط١، بيروت: الانتشار العربي، ٢٠٠٨.
- ١٧ - مصطفى، خالد علي، **الشعر الفلسطيني الحديث**، ط٢، العراق: دارالشئون الثقافية العامة، ١٩٨٦.
- ١٨ - مغنية، أحمد حواد، **الغرية في شعر محمود درويش**، ط١، بيروت: دارالفارابي، ٢٠٠٤.
- ١٩ - النابليسي، شاكر، **حالات المكان في الرواية العربية**، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٤.
- ٢٠ - ولعة، صالح، **المكان ودلالته في رواية مدن الملح**، ط١، إربد: عالم الكتب الحديث، ٢٠١٠.
- المقالات
- ٢١ - أبوفخر، صقر، «**درويش وبيروت (الخيمة والغيمة والتجمة)**». الآداب، ٥٦ (١٢)، ٨٥-٨٧. ٢٠٠٨.
- ٢٢ - بوسريف، صلاح، «**شاعر التعدد الحدائي**». الآداب، ٥ (١٢)، ١١٤-١٢٠. ٢٠٠٨.
- ٢٣ - حافظ، صبرى، «**الحدثة والتجميد المكانى للرواية الروائية**». مجلة فصول، ٤ (٤)، ١٧٦-١٧٦. ١٩٨٤، ١٥٣.
- ٢٤ - موسى، إبراهيم نمر، «**ذاكرة المكان وتجلياتها في الشعر الفلسطيني المعاصر**». مجلة عالم الفكر، ٣٥ (٤)، ٩٠-٦٥. ٢٠٠٧.
- ٢٥ - هلس، غالب، «**المكان في الرواية العربية**». الآداب، ٧٥-٧٥، ١٩٨٠، ١٩٨٠.

لوئيّات ابن خفاجة الأندلسي

* زهراء زارع خفري

** الدكتور صادق عسكري

*** الدكتورة محترم عسكري

الملخص

اللون من أبرز العناصر الموجودة في الطبيعة التي حولنا. يستخدمه الناس في صناعة الألبسة والأدوات والمنازل وتزيينها. وقد استفاد الشعراء من الألوان الموجودة في الطبيعة في قصائدهم خاصة أثناء الوصف.

وكان الأدب العربي في الأندلس يتمتع بالرقي والازدهار تبعاً لازدهار المجتمع في الأندلس العربي وطبيعته الساحرة. وقد كان ابن خفاجة من شعراء الأندلس المشهورين بوصف الطبيعة. فأكثر من استعمال اللون في شعره، وأجاد في وصف المناظر الطبيعية مستفيضاً من الألوان المختلفة، وذلك يعود إلى ما يتمتع به من دقة الملاحظة والحسّ المرهف والمعرفة بمواطن الجمال.

ومن أبرز الشواهد على إكثار هذا الشاعر الأندلسي من استعمال الألوان في شعره وجود قصائد كثيرة التزم الشاعر في معظم أبياتها باستعمال الألفاظ الدالة على الألوان. مما جعلنا نسمّي ابن خفاجة مبدعاً لنوع خاصٍ من شعر الوصف باسم "اللوئيّات"، اقتداء بالحمرّيات والزهديّات والطرديّات.

كلمات مفتاحية: ابن خفاجة، وصف الطبيعة، اللويّات، أدب الأندلس.

المقدمة

يتكون العالم الذي نعيش فيه من عناصر مختلفة، كالسماء والبحار والغابات والأشجار والصحاري والجبال و... ولكلّ عنصر من هذه العناصر لون خاصٌ. ففي كلّ يوم تقع عيوننا على

* ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، سمنان، إيران.

** أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، سمنان، إيران. s_askari@semnan.ac.ir

*** مدرّسة، قسم الأدباني، جامعة سمنان، سمنان، إيران.

مناظر طبيعية متعددة الألوان كالسماء والبحار الزرقاء، والغابات والأشجار الخضراء في الربيع والصفراء في الخريف والليل الأسود والصبح الأبيض. فاللون عنصر هام في الطبيعة التي حولنا، وله دور يارز في حياتنا أيضاً، نستخدمه في تزيين الألبسة والأدوات والأبئنة. ودور الألوان هذا في المناظر الطبيعية أدى إلى استعمال الشعراء لهذه الألوان في قصائدهم بصورة عامة وفي وصف الطبيعة بصورة خاصة.

هكذا اهتم الشعراء وخاصة أصحاب التراث الرومانسية وعشاق الطبيعة بالألوان قديماً وحديثاً، مستمدّين منها للتعبير عن أحاسيسهم في وصف المشاهد الطبيعية. فاستخدام الألوان في الشعر خاصية لم ينفرد بها شاعر بعينه، فالشاعر أيّاً كان يوظف صوراً ملوّنة تضفي على خطابه الشعري جمالية خاصة. لكن من الشعراء من استخدموها بذلك الحجم الذي يجعل منها عالماً تتفرد بها أعماله.

وقد عني ابن خفاجة كأبرز شعراء الوصف بعنصر اللون في شعره عنايةً كبيرةً. وأراد أن يلوّن خطابه مثلما يفعل الرسام في لوحته. ذلك لأنّه عاش في بيته جميلة وطبيعة ملوّنة في الأندلس العربي. وقد اشتهر بشاعر الطبيعة، لأنّ بلد الشاعر كان من أجمل البلاد في الأندلس لطبيعته الخلابة. وقد نشأ الشاعر في أحضان هذه الطبيعة، ونظم قصائد رائعة في وصف الطبيعة الخبيثة به مستخدماً أنواعاً من الألوان التي يشاهدها في بيته.

هدف هذه المقالة إلى دراسة اللونيات في ديوان ابن خفاجة، وتسعى للإجابة عن بعض الأسئلة، أهمّها: ما مدى استعمال الشاعر لعنصر اللون في قصائده؟ وإذا كان ابن خفاجة أكثر الشعراء استعمالاً لعنصر اللون، فهل يمكننا اعتبار ابن خفاجة مبدعاً نوعاً خاصاً من شعر الوصف يستحقّ أن نسميه اللونيات؟ وما هو دور الألوان في صياغة الصور الشعرية عند الشاعر؟ هل كان استعمال الألوان عند ابن خفاجة مباشراً أم غير مباشراً؟

وسنحاول الإجابة على هذه الأسئلة من خلال ثلاثة محاور. يختصّ المحور الأول باللون واستعماله في الشعر العربي منذ الجاهلية إلى عصر ابن خفاجة. ويتناول المحور الثاني المؤثرات على نزعة هذا الشاعر إلى الألوان وخاصة طبيعة الأندلس ودورها في ذلك. أمّا المحور الثالث فيتم التركيز فيه على دراسة أبرز الشواهد من اللونيات في ديوان ابن خفاجة.

وقد اتّخذنا الدراسة الخارجية ^{الّتي تمثّل} في البحث عن هذا الموضوع في الكتب الأدبية والنقدية المختلفة منهجاً في هذه المقالة، إلى جانب الدراسة الداخلية المتمثلة في استخراج لوينيات من ديوان ابن خفاجة ودراستها وصفاً وتحليلها.

أما الدراسات السابقة لهذا الموضوع فإنّها قليلة جدّاً نظراً لحداثة مثل هذه الموضوعات ^{الّتي تدرس} أحد الجوانب الجزئية من شعر الوصف. مع ذلك فقد عثّرنا على بعض الدراسات ^{الّتي تتصل} بهذا الموضوع من بعيد. من أهمّها: **اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي**، لأمل محمود أبو عون (٢٠٠٣)، **اللون ودلالة في الشعر**، لظاهر محمد الرواهرة (٢٠٠٨)، **دلالات الألوان في شعر نزار قباني**، لأحمد عبد الله حمدان، (٢٠٠٨)، **بروسى وتحليل عنصر رنگ در اشعار سه شاعر نویرداز؛ بدر شاکر سیاب، عبد الوهاب البياتى، عبد المعطى الحجازى**، لطيبة سيفي (١٣٨٨).

والملاحظ من عنوانين هذه الدراسات وموضوعاتها أنّها لم تدرس عنصر اللون عند ابن خفاجة أو حتى عند شعراء الأندلس ^{الذين اشتهروا} بوصف الطبيعة الأندلسية وألوانها الخلابة، رغم أنّها فتحت الطريق أمامنا، فكان لهذه الدراسات وأصحابها ^{فضل التقديم} على دراستنا هذه.

اللون في اللغة والأدب

للظواهر الكونية من حولنا ألوان مختلفة مثل: السماء الزرقاء، الشجرة الخضراء، الليل الأسود، الصبح الأبيض ... ولا بدّ أن تزيد هذه الألوان من جمال الأشياء، فقد استعان الإنسان بالألوان قديماً وحديثاً في تزيين البيوت وما يملكون من الأشياء. وعندما دخل ساحة الحرب زين نفسه بالدروع والأدوات الحربية مستفيداً من الألوان الساطعة، ليبعث الحيرة والخوف في نفوس الأعداء. هكذا اهتمّ الإنسان باللون وحاول أن يعرف أسراره ورموزه دائماً. وكانت الطبيعة الملوونة ^{الّتي} حوله مصدر إلهاماته في هذا المجال، فاستعان بهذه الطبيعة الملوونة لوضع فرضياته وقوانينه عن اللون وتأثيره في نفسية الإنسان. (١)

ويقول أحد علماء النفس: «إنّ تأثير اللون في الإنسان بعيد الغور وقد أجريت تجارب متعددة بينت أن اللون يؤثّر في إقدامنا وإحجامنا، كما يؤثّر في شخصية الرجل وفي نظرته إلى الحياة. وهناك

تجربة ثمت في لندن على جسر "بلاك فرايير" الذي يعرف بجسر الانتحار - لأنَّ أغلب حوادث الانتحار تم من فوقه - حيث تم تغيير لونه الأغقر القاتم إلى اللون الأخضر الجميل مما سبب انخفاض حوادث الانتحار بشكل ملحوظ». ^(١)

ومن المعروف أنَّ الألوان تخفف التوتر، وأنَّها تملأ المرء بالطاقة، بل إنَّها تخفف الألم والمشاكل الجسمانية الأخرى. ومن الحدير باللحظة أنَّ هذه الفكرة ليست جديدة، ففي الواقع هذا العلاج هو في الأصل من العلوم التراثية الصينية القديمة ويسمى بـ "فينج شوي". وللدكتور الكسندر شاوس؛ مدير المعهد الأمريكي للبحوث الحيوية الاجتماعية في تاكوما بولاية واشنطن، تفاصيل علمية دقيقة تفسِّر كيفية السيطرة المباشرة للألوان على أفكارنا ومزاجنا وسلوكياتنا. ^(٢)

هذا وقد امتازت اللغة العربية بكثرَة المصطلحات الدالة على الألوان. وقد ازدادت هذه الألفاظ وتنوع استعمالها في العصور اللاحقة. ولعل ذلك يعود إلى تغير ظروف الحياة وتقدم الحضارات وازدهار اللغة التي هي مظهر من مظاهر التقدُّم في الحياة عبر العصور. وقد اهتمَّت اللغة العربية بالألوان وعنiet بها. «واشتَدَّت هذه العناية في عصور ازدهار الحضارة العربية الإسلامية في المشرق والمغرب والأندلس، حتى بات موضوع الألوان من الموضوعات التي تفرد لها أبواب خاصة في مصنفات اللغويين المشهورين». ^(٣) وهذا ما نستنتجُه من الفصل الذي أورده ابن سيده في كتابه "المخصوص" حول الألفاظ والمفردات الدالة على الألوان. ^(٤) فإلى جانب الألفاظ الدالة على الألوان الأصلية، هناك ألفاظ للألوان الثانية أيضاً، فانقسمت الألوان الأساسية على ستة أقسام رئيسة هي الأسود، والأبيض، والأحمر، والأخضر، والأصفر والأزرق. أمّا بقية الألوان الثانية فتنصري تحتها، مثل الكميٰ والأبلق والأشرق

^١ - أحمد بجي، "الألوان وسيلة فعالة لعلاج الأمراض ونغير الحالة النفسية"، موقع منتديات قطريين، = 14/7/2012

<http://www.qatareen.com/vb/showthread.php?t=50783>

^٢ - لمزيد من التفاصيل انظر: بدر غزاوي، "علاج الكتاب بالألوان"، موقع صيداويات، ٢٠١٢/٧/١٤ = ٢٤/٤/٩١ - لمزيد من التفاصيل انظر: بدر غزاوي، "علاج الكتاب بالألوان"، موقع صيداويات، ٢٠١٢/٧/١٤ = ٢٤/٤/٩١

http://www.saidacity.net/_Common.php?ID=64&T=Health&PersonID=1

^٣ - ظاهر محمد هزاع الزواهرة، اللون ودلالة في الشعر، ص ١٦.

^٤ - ابن سيده، *المخصوص*، ج ١، ص ٢٠٠ - ٢٠٦. وابن سيده، علي بن إسماعيل ٤٥٨-٣٩٨ هـ): لغوي من أهل الأندلس. أشهر آثاره: "المخصوص" وهو معجم ضخم في خمسة مجلدات، قلل نظيره في العربية. (أنظر: المورد، ص ٢٧).

والصهباء، فالكميّت مثلاً ما كان لونه بين الأحمر والأسود».^(١)

ولا يخلو من الفائدة أن نشير هنا إلى أنّ صاحب معجم المخصوص لم يميّز بصرامة بين الأساسية والثانوية من الألوان، رغم أنه وضع باباً مستقلاً لمفردات الألوان في معجمه. بل اكتفى بالإشارة إليها إشارة عابرة خفية. فقال أثناء حديثه عن الأبيض والأحمر والأسود: «ولهذه الأنواع الثلاثة في هذا اللسان العربي أسماء مستعملة قرية، وآخر بالإضافة إليها وحشية غريبة، لا تدور في اللغة مدارها ولا تستمرة استمراها. ألا ترى أنّ قولنا أبيض وأحمر وأسود من اللفظ المشهور وقد تداولته السنة الجمهرة وقولنا في الأبيض "ناصع" وفي الأحمر "قد" وفي الأسود "غريب"».^(٢)

وقد وافقت هذا الرأي الباحثة فاطمة أبركان في مقالتها المعنونة "معجم الألوان وإشكالاته النظرية في كتاب المخصوص لابن سيدة" رغم أنها أشكتت على باب الألوان في معجم المخصوص لابن سيدة، قائلة: «إنّ من عيوب الطرح التقليدي، فيما يتعلق بباب الألوان، أنه تعامل مع معطيات الألوان باعتبارها متاجنة، إذ سوّى بين ما هو أساسى وبين ما هو ثانوي من الألوان، مما أدى إلى وقوع الخلط والغموض ... ففقدنا المعطيات الموجودة في كتاب المخصوص إلى أنه كان لدى اللغويين العرب القدماء إحساس بوجود ألوان أصول وألوان فروع».^(٣)

ومن جهة أخرى نستطيع أن نقسم الألوان حسب كيفية استخدامها إلى مباشر وغير مباشر، فضلاً عن الألوان الأساسية والثانوية التي ذكرناها آنفاً. أما استخدام الألوان بشكل مباشر، فهو يعني الإتيان بلفظ اللون أو المصطلح الخاصّ به، مثل الأزرق والأشهب والأسود والأحمر، ومشتقاتها المأخوذة من هذه الألفاظ كالحرماء والحرير. لكن استخدام الألوان بشكل غير مباشر يعني الإتيان بلفظ آخر يتم استنباط مفهوم اللون من هذا اللفظ. كاستعمال الصبح للتعبير عن الأبيض والليل للتعبير عن الأسود. ذلك لأنّ هاتين الكلمتين (أبيض وأسود) مرتبطة بالنور والظلماء. أو كاستعمال البحر للتعبير عن الأزرق. لأنّ العامة ترى البحر بلون أزرق. ولاشكّ في أنّ استعمال الألوان غير المباشرة يتمّ عبر

^١- أحمد عبد الله محمد حمدان، "دلالات الألوان في شعر نزار قباني"، ص ٢٧.

^٢- ابن سيدة، *المخصوص*، ج ١، ص ١٥٩.

^٣- فاطمة أبركان، "معجم الألوان وإشكالاته النظرية في كتاب المخصوص لابن سيدة"، 11/7/2012، <http://dc96.4shared.com/doc/tar--LiF/preview.html>

استخدام الفنون البلاغية كالتشبيه والإستعارة والكتابية. فإذاً تكون المفردات الدالة على الألوان بصورة غير مباشرة أوسع من النوع الأول لأنّه يحتوي على كلّ المفردات التي تفيد مفهوم لون من الألوان بشكل من الأشكال.

وكما أنّ اللون كان مصدراً من مصادر الجمال، فالشاعر يزيد على جمال قصائده بواسطة الألوان أيضاً، كما يزيد الرسام بها على جمال لوحته. «فاللون يثير اهتمام الشعراء، وينخرج قصائدهم لوحات فنية لتصوير التجربة الإنسانية في عالم الشعر. هكذا توظف الألوان للإغناء والتأثير، إذ تشتدّ انتباه القارئ وتثال إعجابه. إذ تبرز الشعر أكثر طرافة وجمالاً». ^(١)

ولا بدّ من الإشارة هنا إلى أنّ لترجمة الألوان بعضها على بعض ورفضها وقبولها عند الناس عامّة وعندهم خاصّة، أسباباً متعدّدة تعود إلى الخصائص الفيزيولوجية والنفسية والثقافية والدينية. ^(٢) فاستخدام لون خاص دون غيره يعود إلى الظروف التي يعيشها الشاعر. فاللون الواحد يمكن أن يكون مفضلاً عند شاعر، ومكرروه عند آخر. وهكذا كانت «دلالة الألوان مرتبطة بأشياء عديدة في البيئة وفي نفس الإنسان، ومن هنا اختلفت الدلالات، فتارة يُعدّ اللون الأسود مصدر الجمال والقوّة وتارة أخرى مصدر الحزن والخوف، وتارة يدعوا إلى الفخر والاعتذار، وأخرى يكون مدعاه للتشاؤم والطيرة». ^(٣)

هذا وقد عرفت سيميائية الألوان في العصر الحديث قفزة كبيرة نظراً لأهميّة اللون في النشاط الحيوي الإنساني، فصارت سيميائية الأدب سمة المدرسة الرومانسية التي تغتّ بالطبيعة والمرأة والفن والجمال. وقد تتبع السيميائيون وعلماء النفس طبيعة هذه الألوان، واكتشفوا في تحلياتهم أبعاداً تأثيرية نفسية في العلاج الطبي، وتوجيه السلوك الإنساني بشكل عام. وبصفة عامّة يمكننا أن نقول إنّ الألوان الفاتحة أكثر مرحاً وفرحاً، أمّا الألوان القاتمة فهي أكثر حزناً، وأنّ الألوان الساخنة هي ألوان ديناميكيّة مثيرة في حين أنّ الألوان الباردة هي ألوان مهدّة ومرمِّحة. إلا أنّ بعض التعبيرات اللونية في الشعر العربي

^١ ظاهر محمد هزاع الزواهرة، اللون ودلالة في الشعر، ص ٢٢٩؛ أنظر أيضاً: صالح الشنبوى، رؤى فنية، ص ٣١.

^٢ مناضلي قائمي "حمليات اللون في القرآن الكريم"، مجلة آفاق الحضارة الإسلامية، العدد ٢١ ، ص ٣٨٥.

^٣أمل محمود أبو عون، اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي، ص ٥٢ .

الحديث تبدو مغرفة في المجاز العقلي إلى درجة الغموض، ويقف التأويل أمامها حائراً يبحث عن مرجعية بلاغية يفلت بها خيوط الإيمان. الواقع أنّ هذا شيء من أثر الإبداع المجازي في لغة الشعراء الحديثين من أمثال نزار قباني، محمود درويش وسعيد عقل.^(١)

ولابدّ من الإشارة إلى أنّ الشعراء لم يكونوا يستطيعون الاندماج بهذه الرؤية السيميائية والتعبير عن خفايا شعورهم نحوها، ولذلك فقد أولوا الوصف المادي جلّ اهتمامهم فكان همّهم، وقد تأثروا بتيار التأنيق والصنعة أن يصدروها صوراً هي أقرب ما تكون للمشهد الواقعي. وهذا النوع من استخدام الألوان هو استخدام عارض يفرضه حس الشاعر العميق وحبه للطبيعة وقدرته الفائقة في الوصف ويدل على جودة صنعة الشاعر وموافقته لمفهوم المحاكاة. وكثيرة هي الأمثلة التي يمكن أن نوردها في هذا المجال. فمن أبيات البختري في وصف إيوان كسرى مروراً بمعاملة الوصف في الشعر العربي كابن الرومي والصنوبري، وابن خفاجة، وانتهاءً بشعراً الغرب ابتداءً من شيلي ولورد بايرون وصولاً إلى ألفريد دي موسيه وفكتور هوغو.^(٢) إلاّ أننا آثرنا أن نذكر مثلاً من الشعر الأندلسي لأنّه أقرب مما نحن فيه. يقول ابن سهيل الإشبيلي في تصويره لجمال الطبيعة:

والطلُّ ينشر في رباهَا جوهِرَا ثغرُ يقبلُ منه خداً أحمرَا سيفاً تعلَّق في بحادِ أحضرا جعلته كفَّ الشمْسِ تبرَا أصفرَا ^(٣)	الأرضُ قد لبست رداءً أحضرا وكأنَّ سوستها يصافحُ وردهَا والنهرُ مابينَ الرياضِ تخالهُ وكأنَّه، إذ لاحَ، ناصعُ فضَّةٍ
---	--

والملاحظ من هذه الأبيات أننا لا نستطيع إعطاء أية دلالة لللون خارجة عن سياقها الطبيعي فلا يمكن أن يقدم لنا لون الماء الأصفر أية دلالة بعيدة عن تعانة الصنعة والقدرة الفائقة على الوصف. فالشمس فعلاً تعكس على صفحة الماء وتحيله إلى اللون الأصفر، ولا يمكننا تحمل اللون في هذا السياق

^١- لمزيد من المعلومات، انظر: ابن حُوبالي الأخضر مبدني، المقيد الفقي في سيميائية الألوان عند نزار قباني، ص ١١٤، ١٣٢.

^٢- جهاد عقيل، "مدخل إلى الألوان في الشعر" موقع منتديات استار تايجز، ٢٠١٢/٥/٤.

³- <http://www.startimes.com>

^٣- ابن سهل الإشبيلي، الديوان، ص ٣٢٤.

أيا من دلائله النفسية مثلاً من حيث أنه يمثل الغش والضعة والخداع، فاللون على الرغم من توافره الشديد في شعر الطبيعة الأندلسية إلا أنه يبقى مقيداً وعاجزاً عن أداء وظائفه التعبيرية والرمزية.

وفي مقابل هذه الدلالة الطبيعية للألوان في الوصف المادي بحد النظرية الإشارية أو السيميائية (Theory Semiotic) التي تعتمد على استخدام اللون لغاية ما. وقد ميز (غودمان) وهو صاحب النظرية المذكورة، نوعين من الرؤية عند وقوفنا أمام لوحة ما الأولى فيزيولوجية والثانية سيكولوجية تعطي المعنى الخاص الذي يقوم به المتذوق. وعندما يقرأ أحدهنا، من خلال صورة شعرية، لوناً ما كالأحمر أو الأخضر، فإن ذلك لا يتم من خلال رؤية فيزيولوجية وإنما من خلال رؤية سيكولوجية إدراكية معرفية.^(١) إلا أن الشعر العربي الحديث كما أشرنا سابقاً، يكاد يخلو من هذه الهواجس، باستثناءات بسيطة قدمها نزار قباني ومحمود درويش.

اللون في الشعر العربي منذ الجاهليّة إلى عصر ابن خفاجة

إن ما نشاهده في الشعر الجاهلي هو عدم تنوع الألوان، إذ كان اهتمامهم بالألوان الأساسية القليلة مثل الأسود والأبيض والأحمر والأخضر والأصفر. «ففي اللغة العربية التي نشأت في البيئة الصحراوية يُعد الأسود والأبيض والأصفر والأحمر والرمادي من الألوان الرئيسية، فلم تشاهد ألوانا أخرى إلا قليلاً، ومتى يلفت النظر هو أن الأسماء والدرجات التي توجد للون الأسود تبرز أهمية اللون الأسود في لغة العرب الجاهليين، بينما تتسع دائرة الألفاظ اللونية على أساس الخصائص الإقليمية عندما تتسع في مناطق أخرى غير شبه الجزيرة والصحراء. وهكذا تدخل مصطلحات وصفات كثيرة للألوان لا سابقة لها في العصور السابقة وقياس الشعر الجاهلي بالشعر العباسي أفضل طريق لإبراز هذا الموضوع».^(٢)

«فدراسة الألوان في الشعر الجاهلي تبيّن لنا أن الشعراء الجahليين يستخدمون اللون في معنى وضعى و حقيقي عموماً، وأن استخدام اللون في أشعارهم لم يتجاوز المعانى المحسوسة والملموسة».^(٣)

^١ - جهاد عقبى، المصدر السابق.

^٢ - محمد رضا شعبانى كدىكى، صور خيال در شعر فارسى، ص ٢٦٩.

^٣ - طيبة سيفى، بررسى وتحليل عنصر رنگ در اشعار سه شاعر نو پرداز...، ص ٨٤.

هذه البساطة تلائم الطبيعة البدوية والبيئة الصحراوية.

وقد تابع الشعراء في العصر الإسلامي طريقة الشعراء الجاهلين في استخدام الألوان إذ ليس بين الفريقين بعد زمني، فكانت بيتهما العصرين الجاهلي والإسلامي مشتركة إلى حد ما. ولما اتسعت فتوحات المسلمين وازدهرت الحياة وأصبحت البيئة متعددة، كثُر استعمال الألوان وظهرت الأنماط والمصطلحات الجديدة للألوان. ولعلنا نستطيع أن نستدلّ كثرة استخدام الألوان بسبب الإكثار من وصف الطبيعة التي هي مصدر الألوان. كلّ المظاهر التي يشاهدها الشاعر في الصحراء لها لون خاصّ بها، فلا بدّ للشاعر أن يتحدث عن الألوان خلال وصفه لمظاهر الصحراء.

أمّا في العصر العباسي فقد كان اللون أكثر استعمالاً بالنسبة إلى العصور السابقة، إذ عرف العرب في العصر العباسي العيشة المدنية ومظاهر الحضارة وانتقلوا من الحياة البدوية إلى الرخاء المدنى، فأجاد أهل هذا العصر في الوصف الشعري وتوسّعوا فيه، ... فصار شعراء العرب يصفون المناظر الطبيعية والأبنية الجميلة^(١). فمن يقرأ ديوان الصنوبرى مثلًا يلاحظ أنه يكثُر من وصف الطبيعة وأزهارها. هكذا أخذ حضور اللون في أشعارهم صورة متمايزة، وتنوعت الألوان وازدادت ألفاظها، فاستعان الشعراء باللون في تصوير الرياض والمدن والقصور^(٢). فعلى هذا نشاهد في العصر العباسي الحضور البارز لللون في توصيف المظاهر الجديدة للحياة، كوصف الخمر. ولم ينحصر استخدام اللون عند الشعراء بالأمور المحسوسة فقط، بل كانوا، فضلاً عن ذلك، يكثرون من استخدامه في غير معانيه الوضعيّة. حتى تفتقن الشعراء في هذا الحال إلى حدّ أدى إلى ظهور صناعة حديثة في عالم البلاغة سماها الدكتور شوقي ضيف مظهراً للتديّج^(٣). نضيف إلى هذه العوامل اتساع الدولة وتتنوع الطقس والطبيعة الجميلة الساحرة لهذه الأقاليم إلى جانب حياة الله ومحون. ومن أبرز شعراء الوصف في هذا العصر أبو نواس وبشار بن برد، وأبو تمام، والبحيري، وابن الرومي، وابن المعتر.

أمّا في الأندلس التي عاش فيها ابن خفاجة، فقد ازدهر فيها الشعر العربي وأجاد أهلها في فنّ

^١ - جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، ج ١، ص ٥٤٨.

^٢ - إيليا الحاري، فنّ الوصف، ص ١٤١.

^٣ - شوقي ضيف، الفنّ ومذاهبه في الشعر العربي، ص ٢٣٠ - ٢٣١.

الوصف لمحالطتهم أهل الإفرنج، فجعلوا للوصف باباً مستقلاً في الشعر العربي،^(١) بعد ما كان الوصف فيه غرضاً ثانوياً إلى جانب الأغراض الأصلية كالمدح والفخر والهجو وما إلى ذلك. «وقد كان استخدام اللون في الشعر الأندلسي مثيراً للاهتمام، فكان لطبيعة الأندلس الجميلة والحياة المترفة الملوءة باللهو واللعب والرفاهية أثر كبير في الإقبال على شعر الطبيعة والإكثار من استخدام الألوان. فعلى هذا الأساس استعان شعراء الأندلس باللون في تصوير مظاهر الحياة ووصف البساتين وجماليات اللهو واللحم».^(٢)

والحقيقة أن تلك الأدلة التي ذكرت لاستخدام اللون في الشعر الأندلسي كانت نفس الأدلة التي شاهدناها في العصر العباسي. لكن تأثير الطبيعة على الأندلسيين أبرز من تأثيرها على العباسين، لأن طبيعة الأندلس جميلة وفاتحة أكثر بكثير من الطبيعة الخبيطة بالشعراء العباسين. فقد شاهد الأندلسيون الأزهار المتنوعة بألوان وروائح وأشكال متعددة، ... فتميزوا بالإكثار من وصف الأزهار، حتى ألقى حبيب الحميري كتابه البديع في وصف الربيع.^(٣)

«ومن إبداعات شعراء الأندلس في استخدام اللون في أشعارهم يمكن الإشارة إلى وصف شعر المحبوب باللون الأشرق في الجمال، أيضاً توصيف العيون بصفتين الأزرق والأشهل (أزرق ممزوج بالأسود). وكان ذلك ثمرة البيئة الجديدة». ^(٤) فالبيئة الجديدة، هي البيئة التي يشاهد الشاعر فيها الأقوام الأروية وقد اصطبغ شعر الغالية العظمى منهم باللون الأشرق وعيونهم بالأزرق أو الأشهل. وتجدر الإشارة إلى أن اللون الأزرق في العيون مشهور عند الجاهليين،^(٥) لكنه محبوب عند الأندلسيين، والشاعر الأندلسي تابع لبيئته، فغيرت هذه البيئة الجديدة رأيه في اللون الأزرق الذي كان مشهوراً في التراث الشعري عند الجاهليين فأصبح محبوباً عنده.

١ - جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، ج ١، ص ٥٤٨.

٢ - طبيه سبفي، "رسالة: بورسي وتحليل عنصر رنگ در اشعار سه شاعر نو پرداز ..."، ص ٨٦.

٣ - إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين)، ص ١٩٣.

٤ - طبيه سبفي، "بورسي وتحليل عنصر رنگ در اشعار سه شاعر نو پرداز ..."، ص ٨٧.

٥ - أحمد عبد الله محمد حдан، "دلالات الألوان في شعر نزار قباني"، ص ٢٧.

المؤثرات على نزعة ابن خفاجة إلى وصف الطبيعة واستعمال الألوان

لكلّ شاعر أسباب ومؤثرات مختلفة في اتجاهه إلى فنّ شعرى خاصّ والميل إليه. ولا يُستثنى ابن خفاجة من هذا الموضوع. «فالشاعر ولد سنة ٤٥٠ المجريّة في جزيرة "شقر"^(١) من أعمال بلنسية، وهي جزيرة يحيط بها نهر هناك، فيجعلها جنة من جنان الأندلس». ^(٢) وقيل لبلدته جزيرة لأنّها كانت محطة بواسطة نهر شُقْر. وإذا كان موطنه الولادة والنشأة تأثير في تكوين الشخصية، فليس لنا أن ننكر أثر "شقر"، مسقط رأس ابن خفاجة، في نزعته الأدبية وخياله الشعري. فقد كانت نزعة ابن خفاجة إلى وصف الطبيعة وعناته بالألوان ناتجة عن تأثيره بشعراً الشرق العربي. «وكان ابن خفاجة صنوبرى الأندلس لأنّه كان مغرياً بوصف الأئمّه والأزهار وما يتعلّق بها، وأهل الأندلس يسمونه الجنّان». ^(٣) إشارة إلى إكثاره من وصف الطبيعة.

هذا وقد «كثرت في الأندلس الرياض والبساتين وصدحت في جنابها الطيور وتوزّعت في أنحائها الجداول وباتت حواضر الأندلس تولّف عقداً من الحدائق ولاسيما قرطبة وإشبيلية وغرناطة، وبلنسية ومورسية». ^(٤) وكل هذه المحسنات التي شاهدها في الأندلس، كان لها الأثر القوي في خيال الشاعر وذوقه وإحساسه وعواطفه الشعرية، فبرع ابن خفاجة في وصف الطبيعة وأنشد قصائد مملوءة من الجمال والألوان الناظرة الراهية، حتى جدد وابتكر في وصف الطبيعة. ^(٥)

«إن شاعر الطبيعة حين يعمد إلى وصفها، يمسك بريشة فنان استحضر معه كلّ ما يحتاج إليه من ألوان بهيجة بحيث يستطيع أن يجعل من أبياته لوحة حميلة تجذب الأنظار وتخطف الأبصار، وهو في الروضيات أكثر احتياجاً إلى التنويع والتلوين. ففي الطبيعة اخضرار واحمرار واصفارار وفيها أوراق حضر نضيرة وأغصان غضة ميساة، وفيها نور وأزاهير وشذى وعيّر، وفيها مياه صافية فضية بالضحى

^١ - شقر: بضم الأول وفتحها، وسكون الثاني، جزيرة في شرق الأندلس، وهي أجمل البلاد وأكثرها روضةً وماءً.
(*معجم البلدان*، ج ٣، ص ٣٥٤).

^٢ - شوقي ضيف، *الفن ومذاهبه في الشعر العربي*، ص ٤٤.

^٣ - أحمد بن محمد المقرى التلمساني، *فتح الطيب من غصن الأندلس الرطيب*، المجلد الثالث، ص ٤٨٨.

^٤ - يوسف عبد، *دفاتر أندلسية*، ص ٨٣٤.

^٥ - محمد رضوان الدايه، *في الأدب الأندلسي*، ص ١٢٢.

عسجدية عند الأصيل». ^(١)

وممّا يمكن أن نشير إليه في تأثير ابن خفاجة في نزعته إلى اللون، رغبته في محاكاة شعراء الشرق. لكن هذا الأمر يعود إلى بيئة الشاعر أيضاً، لأنّ الشاعر عاش في بلد متأثر بالشرق حتى اتّخذ الشعراء أسماء شعراء المشرق لأنفسهم مثل متنبي الغرب لابن هاني، أو صنوبري الأندلس لابن خفاجة. وقد أكّد على هذا المعنى محمد علي سلامه إذ يقول: «لقد تزود ابن خفاجة لنبوغه في الأدب بثقافة واسعة وممتدة، وذلك بمطالعة الدواوين الشعرية لنوابع الشعراء وحفظها، وخاصة المتنبي والشريف الرضي، وعبد الحسن الصوري، ومهيار الديلمي الذين تأثّرُ بهم ابن خفاجة تأثراً ملحوظاً، كما صرّح بذلك شخصياً في مقدمة ديوانه». ^(٢)

فلهذا السبب نفسه قال محمد رضوان الديبة متحدّداً عن ابن خفاجة: «إنه فتح عينيه في صباحه على أشعار الشريف الرضي ومهيار الديلمي وعبد الحسن الصوري، فراقه شعرهم واستهوله طرائقهم، وزرع إلى تقليدهم جمِيعاً». ^(٣) وهذا يعني أنّ ابن خفاجة شاهد استخدام اللون عند الشعراء العرب وتأثّر بها. فاستخدام اللون في وصف الطبيعة عنده يعود إلى حبه للطبيعة الساحرة وتأثّره بشعراء المشرق ومعرفته الواسعة بمعاذبهم الشعرية، وقدرته الواسعة على المحاكاة.

ومن الأمور التي تجدر الإشارة إليها في هذا المجال، حبّ الشاعر الشديد لسقوط رأسه جزيرة شُقُر. فقد كان شعر ابن خفاجة في الطبيعة يمثل تعلّقه بيئته الأندلسية، وحبّه الجمّ لها، وهذا مما جعله يفضلّها على غيرها من البيئات، إذ عاش الشاعر حياته المادّة في قريته الجميلة الوداعة. ^(٤) وربّما كانت صرخة ابن خفاجة أصدق تعبير عن هيامة بسقوط رأسه الذي يفضله على جنة الخلد، إذ يقول مخاطباً أهل الأندلس:

يَا أَهْلَ أَنْدَلُسِ لِلَّهِ دُرُكُمْ
مَاءُ وَظُلُّ وَأَشْجَارٌ وَأَنْهَارٌ

١ - مصطفى الشكعة، الأدب الأندلسي، ص ٢٥٩.

٢ - علي محمد سلامه، الأدب العربي في الأندلس، ص ٣٣٣. انظر أيضاً: حنان إسماعيل أحمد معابرة، «مقالة: الأثر المشرقي في شعر ابن خفاجة الأندلسي»، ص ٢٢٥.

٣ - محمد رضوان الديبة، تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، ص ٣٦٥.

٤ - علي محمد سلامه، الأدب العربي في الأندلس، ص ٣٣٦ و ٣٤٥.

ما جنّة الله إلا في رب عكُم
ولو تخيّرت، هذى كت أختار^(١)

فلهذا يرى إيليا الحاوي أنّ مثل هذه الشواهد الشعرية لابن خفاجة تبرز الطبيعة التي ملكت على الشاعر قلبه فما استطاع أن يتجرّد من تأثيرها أو يبتعد عن جوّها.^(٢) فأثرت هذه البيئة الجميلة الفاتنة المشهورة بعروس الأندلس^(٣) في شخصية الشاعر وخياله وأدبه خاصة في وصفه للطبيعة. كما كان الشاعر يتمتّع بقدرة واسعة في الوقوف على مواطن الجمال، حيث امترجت الألوان بشكل جميل في كثير من قصائده، فصور لنا أحمل اللوحات والصور. إنّ الشاعر قد «أحسن المزج بين مختلف الألوان؛ وجمع بين اللمح الذّكي، والحسّ المرهف، والملاحظة الدقيقة، إضافة إلى الذوق الذي يحسن الملاعنة بين الألوان، ويفرق بينها، ويحسن انتقاءها».^(٤) والطبيعة له كصديق ذي شعور وإحساس يتحدث معها عن أحاسيسه وعواطفه فامترجت نفسه بها. فالشاعر يلجأ إلى أحضان الطبيعة فيدخل جميع عناصر الطبيعة في شعره مثل الشكل والصوت والرائحة واللون. وكلّ هذا يعود إلى دقة الملاحظة عند الشاعر. إذ يصور الطبيعة بعض الأحيان تصويراً دقيقاً مركزاً على الألوان التي يشاهدها في المشاهد الطبيعية.

فكـلـ هذه الأمور التي ذكرناها أدـتـ إلى شـفـ اـبـنـ خـفـاجـةـ بالـطـبـيـعـةـ. فأـصـبـحـتـ الطـبـيـعـةـ لـهـ بـعـرـلةـ الملـجـأـ والمـأـمـنـ. وـهـوـ كـانـ شـخـصـاـ ثـرـيـاـ إـلـىـ حدـ ماـ فـلـمـ يـتـعـرـضـ لـاستـسـماـحةـ مـلـوـكـ الطـوـافـ معـ تـهـافـتـهـ عـلـىـ أـهـلـ الـأـدـبـ. (٥) وـكـانـ يـتـمـتـعـ بـجـيـاةـ هـادـئـةـ بـعـيـدةـ عـنـ الـاضـطـرـابـاتـ السـيـاسـيـةـ وـالـاقـتصـادـيـةـ. فـكـانـ يـمـيلـ إـلـىـ التـرـزـهـ فـيـ طـبـيـعـةـ قـرـيـتـهـ السـاحـرـةـ يـقـضـيـ أـوـقـاتـهـ فـيـهـ. يـجـولـ فـيـ الـرـيـاضـ وـالـجـبـالـ وـعـلـىـ ضـفـافـ الـأـنـهـارـ مـرـتـاحـ الـبـالـ. وـقـدـ أـشـارـ حـتـاـ الفـاخـورـيـ إـلـىـ هـذـاـ المعـنـيـ قـائـلـاـ: «ـشـعـرـ اـبـنـ خـفـاجـةـ شـعـرـ الطـبـيـعـةـ الزـاهـيـةـ، النـابـضـ بـالـحـيـاءـ، هوـ شـعـرـ الـجـنـانـ وـالـمـتـرـّهـاتـ، يـصـوـرـهـاـ تصـوـيرـاـ دـقـيقـاـ حـافـلـاـ بـالـرـقـةـ وـالـلـبـنـ وـالـأـصـبـاغـ». (٦)

^١ - ابن خفاجة، *الديوان*، ص ٨٥.

^٢ - خليل الحاوي، *فن الوصف وتطوره في الشعر العربي*، ص ٢٣٧.

^٣ - شوقي ضيف، *تاريخ الأدب العربي (في الأندلس)*، ص ٣١٧.

^٤ - محمد رضوان الداهي، *في الأدب الأندلسي*، ص ١٢٤.

^٥ - شوقي ضيف، *تاريخ الأدب العربي، عصر الدول والإمارات (الأندلس)*، ص ٣١٧؛ جرجي زيدان، *تاريخ آداب اللغة العربية*، ج ٢، ص ٣٠.

^٦ - حتـاـ الفـاخـورـيـ، الجـامـعـ فـيـ تـارـيـخـ الـأـدـبـ الـعـرـبـيـ، جـ ١ـ، صـ ٩٧٤ـ.

وأكّد شوقي ضيف على هذا الموضوع بقوله: «أهمّ موضوع استنفد أكثر شعره واشتهر به، وصف الطبيعة، حتّى سماه الأندلسيون الجتان نسبة إلى جنان الأندلس وتصويره لها تصاوير بديعة، ... إذ أحسنّ بعناصر الطبيعة إحساساً عميقاً تفرّد به لا بين شعراء الأندلس وحدهم، بل بين شعراء العربية جميعاً، بحيث يعدّ أكبر شعراء الطبيعة عند العرب في مختلف عصورهم». ^(١)

هذا وقد قمنا بدورنا بإحصاء الألوان المستعملة في دواوين أبرز الشعراء الذين اشتهروا بشعر الوصف منذ العصر الجاهلي إلى ابن خفاجة. فرأينا أنّ النتيجة تؤيد ما ذهب إليه مؤرخو الأدب العربي كشوفي ضيف وحنا الفاخوري وجرجي زيدان وغيرهم ممّن ذكرنا أقوالهم آنفاً، ووصلنا إلى أنّ ابن خفاجة أبرز شعراء الوصف، الذي أكثر من استعمال اللون في شعره.

جدول يظهر نتيجة عملية إحصائية لاستعمال الألوان عند الشعراء

النسبة المئوية	المجموع	الألوان ومشتقاتها ^(٢)								الشعراء وعدد أبياتهم
		الأزرق	الأصفر	الأحمر	الأخضر	الأسود	الأبيض	أبيض	أبيض	
%٦٣.٨٨	٢٧	١	١	٣	١	٧	١٤	٦٩٥	٦٩٥	أمرئ القيس
%٢٠.٩	١٥٨	٣	٢٩	١٥	١٣	٣٨	٦٠	٧٥٢٦	٧٥٢٦	بشار بن برد
%١٠.٨٥	١٦٣	٥	٣٧	٤٣	١٨	٢٥	٣٥	٨٨٠٧	٨٨٠٧	أبو نواس
%٢٠.٣٢	٣٦٨	٦	١٣	٣٧	٥١	٨٥	١٨١	١٥٨٥٥	١٥٨٥٥	البحيري
%١٠.٢٩	٣٩٥	١٤	٢٦	٤٢	٥٤	٩٥	١٦٤	٣٠٥١٥	٣٠٥١٥	ابن الرومي
%٢٠.٦٨	١٨٥	٥	٢١	٤٠	٣٧	٢١	٦١	٦٨٩٢	٦٨٩٢	الصموبرى
%٢٠.٤٠	١٣٤	٢	٣	١٧	١٠	٢٨	٧٤	٥٥٧٨	٥٥٧٨	المتنبي
%٢٠.٩٨	١٥٧	٩	٢٠	٢٨	٢٢	٢٨	٥٠	٥٢٦٢	٥٢٦٢	ابن المعزز
%٥٥.٧١	١٦٤	١٨	١٢	٣٠	٣٢	٤٣	٦٦	٢٨٦٩	٢٨٦٩	ابن خفاجة
%٢٠.٨	١٧٨١	٦٣	١٦٢	٢٥٠	٢٣٨	٣٧٠	٧٠٥	٨٣٩٩٩	٨٣٩٩٩	المجموع

فهذه العملية الإحصائية التي قمنا بها في دواوين هؤلاء الشعراء تبرّز لنا أنّ استعمال اللون في

^١ - شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي (في الأندلس)، ص ٣١٩ - ٣٢٠.

^٢ - المقصود من مشتقات الألوان، جميع الألفاظ المأخوذة من أصل لغوي مشترك، والدلالة على لون واحد، كالبياض، البيض، الأبيض، البيضاء، ابيض، ...

الشعر ليس أمراً جديداً، إلا أنّ ابن خفاجة أكثر من استعمال اللون في وصف الطبيعة وأبدع نوعاً من الشعر يمكننا تسميتها باللونيات. ذلك لأن بعض الشعراء في الأدب العربي اشتهروا بنوع خاص من الأغراض الشعرية، وبرعوا فيها. كأبي نواس الذي كان «مبدع الخمرّيات في الشعر العربي سواء من حيث الكمية أو من حيث الكيفية، فقد عاش للخمر، يتغنى بها مجاهراً بالفسق والمحون. وكان شيء من ذلك قد أخذ يشيع على السنة الشعراء منذ ظهور الوليد بن يزيد، ونماه بشار ومطیع بن إبیاس ووالبة بن الحباب وعصابة هم من المحان في البصرة والكوفة، غير أنّ أباً نواس اتسع به اتساعاً شديداً، فإذا الخمرية تتكامل صورها وتفزّع لها القصائد والمقطوعات وتتصبّح فتاً مستقلّاً، له وحدته الموضوعية».^(١) أو كأبي العتاهية الذي برع في الزهديات، بعد ما «أصبح للزهد شعراء مختصون هجروا ملذات الدنيا وانقطعوا للعبادة فأفردوا شعرهم للزهد، ولم يشغلوا أنفسهم بغيره، فتطور معهم الزهد وأوغل في الروحانية والفلسفة والحكمة. فأبو العتاهية سخر كلّ فه للحكم والمواعظ، يذكر فيها تقلبات الدهر، ويصور فيها الآخرة وأهواها».^(٢) هكذا أصبح أبو العتاهية مبدع الزهديات في الشعر العربي. كذلك نشاهد في ديوان ابن خفاجة كثرة استخدام اللون، وفي الواقع نستطيع أن نقول إنّ بعض قصائده تختصّ بالألوان، إذ أكثر الشاعر فيها من استخدام الألوان المتعددة، وهذا نستطيع أن نسمّي هذه القصائد باللونيات. وفيما يلي دراسة لأبرز هذه اللونيات في ديوان ابن خفاجة.

دراسة نماذج من لونيات ابن خفاجة

عرفنا فيما سبق أنّ ابن خفاجة اهتمّ باستخدام الألوان في وصف الطبيعة، ورسم لنا في قصائده لوحات حميلة بريشة الألفاظ، حافلة بالألوان المختلفة. وهذا أبرز دليل على أهمية اللون عند الشاعر. ونشاهد في هذه القصائد إبداع الشاعر في وصف الطبيعة، وقدرته في تركيب الألوان المتشابهة والمتفاوتة، ومقدراته في استخدام الصور البلاغية في ترسيم اللوحات الفريدة والخلابة. وهذا يعني أنّ الشاعر أكثر من استخدام الألوان وأبدع فيها، خاصةً في القصائد التي سينتها باللونيات. إذ كانت معظم أبيات هذه القصائد ذات دلالات لونية. وفي ما يلي دراسة لأشهر النماذج من لونيات ابن خفاجة.

^١- شوقي ضيف، *تاريخ الأدب العربي (العصر العباسي الأول)*، ص ٢٣٤.

^٢- سراج الدين محمد، *موسوعة روائع الشعر العربي ، المجلد ٣ ، ص ٦ - ٧.*

١- وصف النهر

من أشهر قصائد ابن خفاجة التي تدخل ضمن قصائد اللوبيات هي القصيدة التي نظمت في وصف النهر المتعطف مثل السوار. إذ يشاهد القارئ في هذه القصيدة لوحة فنية مملوءة بالألوان المختلفة، إذ استخدم الشاعر عنصر اللون للتعبير عن أجزاء الطبيعة المختلفة، فيقول:

إِلَهٌ هُنْرٌ سَالٌ فِي بَطْحَاءِ
 أَشْهَى وَرَوْدًا مِنْ لَمَى الْحَسَنَاءِ
 مَعْتَطِفٌ مِثْلُ السَّوَارِ، كَائِنٌ
 وَالزَّهْرُ يَكْنُفُهُ، مَجَرٌ سَمَاءِ
 قَدْ رَقَّ، حَتَّى ظَنَّ قَرْصًا مُفْرَغًا
 مِنْ فَضَّةٍ، فِي بُرْدَةٍ حَضْرَاءِ
 هُدْبٌ يَحْفُّ بِمُقْلَةٍ زَرْقَاءِ
 وَغَدَتْ تَحْفَّ بِهِ الْغَصُونُ، كَائِنَاهَا
 صَفَرَاءَ، تَخْضِبُ أَيْدِي النَّدَمَاءِ
 وَلَطَالِمًا عَاطِيَتُ فِيهِ مُدَامَةً
 ذَهْبُ الْأَصْبَلِ عَلَى لَحِينَ الْمَاءِ^(١)
 وَالرِّيحُ تَعْبَثُ بِالْغَصُونِ، وَقَدْ جَرَى

فالشاعر يصف في هذه الأبيات نهرًا يجري في وادي، وشبهه هذا النهر باللّمي السمراء للمرأة الجميلة لعنوبة مائة. وينظر الشاعر إلى هذا النهر من مكان مرتفع فيتراءى له النهر من بعيد أسمرا اللون. وكذلك شبه ماء النهر الذي تحيط به النباتات والأعشاب، بقرص مفرغ من فضة، في ثوب أحضر. وشبه الأغصان التي تحف هذا النهر المستدير بشعر الأحفان التي تحف بالقلة الزرقاء. فشاهد إبداع الشاعر في وصف هذا النهر والوادي الذي يحيطه بواسطة هذه التشبيهات. ولعل إجاداة الشاعر في وصف هذا النهر هي التي جعلت مصطفى الشعكورة يقول: «وقد رسم ابن خفاجة هذه الصورة الشهيرة الرقيقة الأنique للنهر فيبدع ويرق وكتاما يكتب أبياتاً غزلية في محبوب». ^(٢)

فلاحظ أن الشاعر استحضر في البيت الأول اللون الأسمرا للتعبير عن جمال الشفاه ولون النهر، إذ ينظر الشاعر إلى النهر من مكان مرتفع، فيبرز له هذا النهر الجاري في الوادي، من بعيد باللون الأسمرا

١- ابن خفاجة، ديوان، ص ١١. البطحاء (الأبطح): المكان المتسع يبرأ به الليل، فبشرك فيه الرمل والخصى صغار. اللّمي: سُمْرَةٌ في النّسْمَةٍ تُسْتَحْسِنُ. السّوَار: حلبة من الذهب مستديرة تُلبس في العصعص أو الزّنْد. يكْنُفُهُ: كَفَ الشَّنَيْهُ: أحاط به. تَحْفَ (حَفَّ): استدار حوله وأحدق به. الْهُدْبُ: شعر أشفار العين. الأصْبَلُ: الوقت حين نصف الشمس لغرعاها. الْلَّجِينُ (على صورة المصغر): الفضة.

٢- مصطفى الشعكورة، الأدب الأندلسي، ص ٣١٢.

لشدّة عمقه. وفي البيت الثاني إشارة إلى اللون الأبيض لل مجرّة والنجمات التي حولها للتعبير عن الأزهار البيضاء حول النهر. وفي البيت الثالث يستفيد الشاعر من اللون الفضي للتعبير عن لون الماء ومن اللون الأخضر للتعبير عن لون الأعشاب والنباتات الخ冶طة بالنهر. وفي البيت الرابع يستعمل اللون الأزرق للتعبير عن لون الماء والمقلة. وفي الواقع شبه العصون بـشعر الأجهان لأنّ لون كليهما غامق أو أسود. وفي البيت الخامس يستخدم اللون الأصفر في وصف الخمر. وفي البيت الأخير يستفيد من اللون الذهبي واللون الفضي لترسيم اصطدام أشعة الشمس الذهبية على الماء الفضي. وقد أراد الشاعر أن يبرز قيمة ذلك النهر من خلال تشبيهه بأغلب الأشياء، بالفضة والذهب. «وتنتهي هذه القصيدة إلى فن الوصف النقلي لأنّ طرق التشبّيه هما مادّيان، أي أنّ الوصف يتصدّى فيه لمظهر خارجيّ حسيّ».^(١) فنشاهد أن الشاعر استفاد من سبعة ألوان في نظم هذه الأبيات الستة، وجعل الألوان المختلفة جنباً إلى جنب لترسيم اللوحة الخلابة. فلهذا نرى أنّ مثل هذه القصيدة تلبي أن تسمى باللونيات، كالخمريات والطريديات والزهديات.

٢- وصف الليلة

من الموضع الذي ركّز الشاعر فيها على استخدام اللون في ديوانه هي قصيدة التي نظمها في وصف ليلة ثلجية احتلّت فيها اللون الأسود للليل باللون الأبيض للثلج. واللون الأسود جزء لا يتجزأ من الليل وصفة ثابتة له. وهو وصف يبعث الخوف والرعب، كما هو مظهر الراحة والنوم والفراغ. وكثير من الشعراء تعرّضوا للليل ووصفوه بالأسود قديماً وحديثاً. وقد وصف ابن خفاجة ليلة ثلجية في إحدى لوينياته، ويقول:

ألا فضلتْ، ذيلَها، ليلةُ
وقد يرقع الثلوج وجه الشري،
فشتابتْ، وراءِ قناعِ الظلامِ،
فمهما تيممتْ حمّارةُ
وحيستْ جانبَها طارقاً،

تجُرّ الرّبَابُ بما هيدبَا
والحَفَّ غُصَنَ التّقا، فاحتَى
ئواصي العُصونَ، وهامُ الرُّبَّى
ركبتُ إلى أشقر أشهبَا
فقالَتْ تُجَيِّبُ: ألا مَرْحَباً

^١ - إيليا الحاوي، *فن الوصف*، ص ٨، يوسف عبد، دفاتر أدبية، ص ٨٤٢.

لأوْقَصَ، مِنْ دُنْهَا، أَحْدَبَا
تَلَهَّبُ فِي كَاسِهَا كَوْكِبًا
فَاضْحَكَتْ تَغْرِيرًا لَهَا أَشْبَنَا
وَأَطْلَعَ فَوْدُ الدَّجَى أَشْبَنَا^(١)

وَقَامَتْ بِأَجَيْدَهِ، مِنْ كَأسِهَا،
فَجَاءَتْ بِحَمْرَاءَ وَقَادَهِ
عَثَرَتْ بِذَبِيلِ الدَّجَى دُونَهَا،
وَقَدْ مَسَحَ الصَّبَحُ كُحْلَ الظَّلَامِ،

تتألف هذه القطعة الشعرية من تسعه أبيات، سبعة منها ذات دلالات لونية. في البيت الأول

يشير الشاعر إلى اللون الأبيض بواسطة لفظ الرباب بمعنى السحاب الأبيض، واللون الأسود بواسطة لفظة الليلة، ويرسم لنا صورة السحاب الأبيض الذي يدنو من الأرض ويجرّ ذيله على الري. وفي البيت الثاني وصف الشاعر الثلج عندماكسا وجه الشري والأشجار، فلا تشاهد العين إلا البياض، كأن الثلج يبسط برقطها أبيض على وجه الأرض، على طريقة الاستعارة المكينة. وفي البيت الثالث يصف الشاعر صورة الربى التي كساحتها الثلج فايضت قممها. فنجد اللونين الأبيض والأسود في هذا البيت. وقد أشار الشاعر إلى اللون الأبيض بلفظة "شابت" أي صار شيئاً، لفظة "شابت" تدل على اللون الأبيض بصورة غير مباشرة، كما أن لفظة "الظلام" تدل على اللون الأسود بشكل غير مباشر أيضاً.

وفي البيت الرابع يستعمل الشاعر لفظة "الأشرق" أي ما كان بين الأحمر والأصفر ولفظة "الأشهب" أي ما خالط سواده بياض. وأشقر هنا كنایة عن الساقی، وأشهب كنایة عن الفرس. وفي البيت السابع يصف الشاعر الخمر وكأسها مستخدما اللون الأحمر. فجاء بلفظة "حمراء وقاده" لوصف الخمر، كما جاء بالكوكب لوصف الواقع البيضاء على سطح الخمر. والكوكب استعارة تصريحية للحباب الذي فوق كأس الخمر، ومراد الشاعر من بياض كأس الخمر، كونه كلام الصافي، وكان نوع هذا الكأس من الزجاج وذا شفافية ويظهر لون الشراب من ورائه أو من فوقه، وشرابه أحمر كالهيب النار. وفي البيت الثامن نشاهد اللون الأسود في الدجى، واللون الأبيض في التغور الأشنب. وفي البيت

١- ابن حفاجة، ديوان، ص ٣٣. فضل: غلب في الفضل. الهدب من السحاب: المتدلي الذي يدنو من الأرض. الحف الغصن: البسه. الفتاع: ما تغطي به المرأة رأسها، وما يستر به الوجه. نواصي، واحدتها ناصبة: مقدم الرأس وشعر مقدم الرأس إذا طال. الهاام، واحدتها هامة: الرأس. الخماراة: موضع بيع الخمر. الطارق: الآتي لبلأ. الأجدب: الطوبل العن. الأوْقَص: القصیر العن. الوقاد: وصف للمبالغة، من يوقد النار. الفود: جانب الرأس. الدجى: الظلام.

فلا يلاحظ أن الشاعر يمزح اللون الأسود والأبيض كثيراً لرسم هذه الليلة الثلوجية في هذه القطعة الأخيرة نستبّط اللون الأسود من كحل الظلام والدجى، وللون الأبيض من الصبح وأشيب.

٣- وصف الرواية

يتحدّث ابن خفاجة في إحدى قصائده اللونية عن ظلام الليل، ويرسم كلّ مشاهده فيها، مختتماً آخر هذه المسرحية بطلوع أنوار الصبح الأبيض، إذ يقول:

وَظَلَامٌ لِيَلٍ لَا شَهَابَ بِأُفْقِهِ،
لَا طَمَتْ لَجْتَهُ بِمَوْجَةِ أَشَهَبِ،
قَدْ سَالَ فِي وَجْهِ الدُّجَّةِ غُرَّةً،
أَطَلَعَتْ مِنْهُ، وَمِنْ سِنَانٍ أَزْرَقِ
إِنْ يَعْتَكِرْ لِيلُ الْعَجَاجِةِ تَسْتَرِّ،
جَاذِبَةُ فَضْلِ الْعِنَانِ، وَقَدْ طَعَى،
فِي خُضْرِ عُودٍ بِالْأَرَاكِ مُوشَحٍ،
أَوْ بَحَرٍ نَحْرٍ بِالْحَبَابِ مُقْلَدٍ،
وَكَانَ صَنْوَعَ الصَّبَّحِ رَايَةُ ظَافِرٍ،
إِلَّا لَتَصِلِ مُهَنْدٌ أَوْ لَهَذِمْ
يُرْمَى بِهَا بَحْرُ الظَّلَامِ، فَتَرْتَمِي
فَاللَّيلُ فِي شَيْءَةِ الْأَغْرِيِّ الْأَدْهَمِ
وَمُهَنْدٌ عَصَبٌ، ثَلَاثَةَ أَجْمَعِ
أَوْ يَعْتَرِضُ شَيْطَانُ حَرْبٍ تُرْجَمِ
فَانْصَاعُ يَسَابُ اُنْسِيَابُ الْأَرْقَمِ
أَوْ رَأْسٌ طَرُودٌ بِالْعَمَامِ مُعَمَّمٌ
أَوْ وَجْهٌ خَرْقٌ بِالضَّرِبِ مُلْثَمٌ
نَفَضَتْ بِهِ الْهَيَّاجُهُ نَصْحَانُ دَمٍ (١)

تتألف هذه القصيدة من عشرة أبيات، ويستخدم ابن خفاجة الألوان المختلفة في تسعه أبيات منها. يرسم الشاعر في البيت الأول الليل المظلم الذي يشرق فيه نصل السيف واللهدم. فنستبط اللون الأسود من ظلام الليل واللون الأبيض من نصل المهد واللهدم. وفي البيت الثاني يشبه لمعان هذه السيف في سواد الليل بلجة موجة شبهاء في ظلام البحر الأسود. فنشاهد أن الشاعر يستفيد من اللون المباشر يعني أشهب، واللون غير المباشر المستفاد من ظلام البحر. وفي البيت الثالث يشبه هذا اللمعان في الليل باللغة في جبهة الفرس الأسود، فلاحظ تركيب اللون الأسود مع الأبيض عند الشاعر مرّةً

^١ ابن حفاجة، *ديوان*، ص ٢٣٥. اللهم: القاطع من السيف والأسنة. شيء: رأس. العصب: السيف القاطع. يعتذر: يظلم. الخرق: الفقر والأرض الواسعة. انساب الأرقام: كالحبة في حركتها. الضرب: التلخ.

آخرى. كما يشير إلى اللون الأسود بواسطة الدّجّنة واللليل والأدهم، ويشير إلى اللون الأبيض بواسطة غرّة والأغرّ. والمقصود من الغرّة هنا القمر في الليلة السوداء. والشاعر نظر إلى الليل المزخرف بالقمر فخلق هذه الصورة الخلابة.

وفي البيت الرابع يقول: إنَّ هذا الليل للمظلوم أصبح مقمراً من سنانِ أزرق وسيفِ عصب وغرّة الفرس، كأنّها نجوم هداية الشاعر في المصائب والشدائد.^(١) واستخدم ابن خفاجة اللون الأزرق للأسنة لأنَّ الأسنة تقع في عيونه الزرقاء ولأنّها من الحديد الذي لونه رمادي أو فضي يضرب إلى الأزرق، أو في معرض أنوار الشمس يضرب إلى الأزرق. ويدلُّ السنان الأزرق على حدة سنان الرمح ولعنه وقوته أيضاً.

وفي البيت الخامس يشير إلى سواد الليل بواسطة ليل العجاجة. وفي البيت السادس يدلُّ الأرقم على اللونين الأسود والأبيض، ويمكن أن يدلُّ على الحمرَّة في كبد سماء الليل. وفي البيت السابع يشير الشاعر إلى اللون الأخضر بواسطة لفظ الخضر للتعبير عن اخضرار عود شجرة الأراك. وفي البيت الثامن يصف الشاعر زمان طلوع الشمس وبياض الصبح، وفي هذا الرمان يختلط اللون الأحمر باللون الأبيض، ف شبّهه الشاعر ببحر من الدّم فوقه الفقاعات البيضاء، ف تستبط اللون الأحمر من بحر النهر، واللون الأبيض من الخبر والصّرّيب. وفي البيت الأخير يشير الشاعر إلى بياض الصبح وهو كالعلم المنتصر، وعند الغروب تسقط أنوار الشمس الحمراء على هذه الراية وتحوّل لونها إلى الأحمر، وهذا الأحمر يكون بواسطة غروب الشمس. وأنوار الشمس الحمراء كأنّها دم تشر على هذا العلم أو الراية، فتشاهد انتشار اللون الأحمر على المساحة الواسعة من اللون الأبيض. والحقيقة أنَّ هذا البيت مسرح الشمس من ولادتها وطلوعها إلى موتها وغروبها. وقد استفاد الشاعر من الألوان المباشرة وغير المباشرة معاً، لرسم هذه اللوحة الفريدة. وقد أكثر الشاعر من تركيب اللونين الأبيض والأسود في هذه القصيدة، لأنَّ الليل والصبح مرتبطان بذين اللونين.

^(١) - الزرقة من الألوان غير المحدّدة عند العرب، فهي عندهم البياض، وهي الخضراء، وهي الكدرة وهي اللون الضارب إلى الحمرة. ومن أجل هذا لم يرد لفظ الأزرق إلا للتعبير عن مفاهيم قليلة مثل نسبة الأسنة: زُرْقاً والخمر: زَرَقاء. انظر: أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص ٧٨.

٤-وصف الفرس

الفرس جزء لا يتجزأ من حياة العرب، ومظهر مميز في شعرهم. وصفه الشعراء منذ القديم، بألوان مختلفة، مثل الأبنق والكميت والأسود والأبيض و...، لكن ابن خفاجة أكثر من استعمال اللون الأشقر لوصف الفرس في ديوانه إلى جانب الألوان الأخرى، وهذا يعود إلى كثرة حضور هذا اللون وكثرة مواطنه في البيئة الأندلسية. يستخدم ابن خفاجة ريشته الفنية في الأبيات التالية لوصف الفرس في ساحة الحرب، واصفاً لنا خده وأذنه وغرتته:

بشعّلةٍ مِنْ شُعْلِ الْبَاسِ
وأشقَرَ تَضْرِمُ مِنْ الْوَغْنِيِّ
وأذْنَهُ مِنْ وَرَقِ الْآسِ
مِنْ جُلُنَارٍ نَاضِرٍ خَلُهُ
حَبَابَةٌ تَضْحَكُ فِي كَاسِ^(١)
تَطْلُعُ لِلْعَرَّةِ، فِي وَجْهِهِ،

تتألف هذه القطعة الشعرية من ثلاثة أبيات. في البيت الأول يصف الشاعر فرساً أشقر تشتعل نار الحرب منه. أشقر في هذا البيت يعني الفرس الأشقر أي ما بين الأحمر والأصفر. واللون الأشقر من الألوان التي احتلت مكانة واسعة في البيئة الأندلسية وفي شعر ابن خفاجة أيضاً. يدلّ اشتغال شعلة الحرب على شدة اللون الأشقر للفرس. ولونه كلون شعلة النار، كما يدلّ على شجاعة هذا الفرس الذي يسبب شدة الوعي واضطرامه. وفي البيت الثاني يدلّ الجنّار على اللون الأحمر لوصف خد الفرس. وحمرة الخد من مظاهر الجمال للفرس أيضاً. وفي البيت الثالث نستبط اللون الأبيض من لفظ الغرّة يعني البياض في جبهة الفرس، وأيضاً من حبابه، بمعنى الواقع فوق الخمر، وشبه الشاعر هذه الغرّة في الجبهة الشقراء بالحباب الأبيض فوق الخمر الأشقر أو الأحمر. فاستفاد الشاعر في هذه القطعة اللونية من الأحمر والأبيض لوصف الفرس.

٥-العيش مدام أحمر

الخمر من الموضوعات التي نظم ابن خفاجة فيها قصائد كثيرة. وقد شاع شعر الخمر في الأندلس شيئاًً كثيراًً، لأسباب عديدة، منها: «احتلال العرب بأبناء الأندلس الذين يستبيحون الشراب،

^١ ابن خفاجة، ديوان، ص ١٤٩ . أشقر: الفرس. الوعي: الحرب. الأساس: الشدة في الحرب. الجنّار: زهر الرمان. الآس: شجر دائم الخضرة، بيضني الورق، أبيض الزهر أو وردبة عطري، وماره لبّية سود تكل غضة. وتحفّف ف تكون من التوابيل، وهو من فصيلة الآسيات.

وانتشار الغناء ولاسيما بعد قدوم زرياب^(١) وتساهل الحكام مع الشاربين، فضلاً عن تأثير الأندلسين بشعراء الخمر في المشرق العربي، وكانت حقول الأندلس غاصة بالكروم التي لاتزال تتمتع بشهرة عالمية^(٢). وقد كانت أكثر مجالس الخمر تعقد بين الطبيعة في الرياض والبساتين. «لم تكن الحدائق المستحدثة في الأندلس في منأى عن مجالس اللهو والطرب، فقد كانت هي أيضاً مجالاً للهو ومجلساً من مجالسه، فيها تحسني الخمرة وتعقد التلوات على الهواء الطلق، ومنها كان الشعراء يستوحون أحجار قصائدهم وأمجادها، ومن هنا جاء الخلط والتشابك في وصف الطبيعة الزاهية، فهي حديقة وهي مجلس هو وشراب وهي منتدى، وهي كذلك قصيدة حمر، وقصيدة غزل وقصيدة مرح أحياناً»^(٣). وانعقدت مجالس الخمر في الطبيعة هو أهم الأسباب التي أدت إلى استخدام عناصر الطبيعة وأجزاءها في وصف الخمر، مثلاً عندما شاهد الشاعر اللون الأحمر للورد أو الشقائق شبه الشراب به أو بالعكس.

وفي القطعة الشعرية التالية التي تتألف من ثلاثة أبيات، استعمل ابن خفاجة خياله الواسع مع

الألوان المتنوعة في وصف الخمر، إذ يقول:

فَامْ يَسْقِيهِ غَلَامُ أَحْجُورُ	إِنَّمَا الْعَيْشُ مُدَامُ أَحْمَرُ
حَبَّبٌ، نُورٌ، وَتِيزْ أَصْفَرُ	وَعَلَى الْأَقْدَاحِ وَالْأَدْوَاحِ، مِنْ
وَكَانَ الْكَأسَ دَوْحٌ مُزْهَرٌ ^(٤)	فَكَانَ الدَّوْحَ كَأْسٌ أَرْبَدَتْ

يصف الشاعر في هذه القطعة، الخمر مع الشجرة والطبيعة فيقول: إن الحياة حمر أحمر يسقيه ساق أحور، وعلى الكأس والشجرة التور والذهب، كأن الدوح كأس يزبد وكأن الكأس دوح مزهر. في

^١- هو أبو الحسن علي بن نافع مولى المهدي الخليفة العباسي. نشأ زرياب في بغداد. وكان تلميضاً لإسحق الموصلي إلى أن ألقن فن الغناء عليه. ثم خرج من بغداد وترجح إلى الأندلس. وعندما اشتهر زرياب في الأندلس وغنى بها، أسس مدرسة للغناء وللموسيقى وتعتبر هذه أول مدرسة أسست لتعليم علم الموسيقى والغناء وأساليبها وقواعدها. توفي في قرطبة سنة ٢٣٠ هـ، ٨٤٥ م. انظر: خير الدين الزركلي، *الأعلام*، ج ٥، ص ٢٨.

^٢- يوسف عبد، *دفاتر أندلسية*، ص ٢٩٥.

^٣- قبصر مصطفى، *حول الأدب الأندلسي*، ص ٧٣.

^٤- ابن خفاجة، *ديوان*، ص ١٠٢. المدام: الخمر. الأحور: شدة البياض والسواد في العين. التور: الذهب. أدواح: جمع دوح: الشجرة العظيمة.

البيت الأول شبهه الشاعر العيش بالحمر الأحمر في الاستمتاع والتلذذ ويسقيه الغلام الأحور. فشاهد في هذا البيت اللون الأحمر وأيضاً اللونين، الأبيض والأسود في لفظ (أحور).

وتوصف الحمر باللون الأحمر منذ القديم وهو من أحمل الألوان لوصفها، لأنّ الحمرة الحمراء أفضل الخمور وأكثرها توليداً للدم.^(١) فقد قلد ابن خفاجة القدماء في هذا المعنى، واستفاد من اللون الأحمر والأحور بشكل مباشر للتعبير عن لون الحمر وعيون الغلام الحميّلة. في البيت الثاني نستبّط اللون الأبيض من الحب والنور، واللون الأصفر من تير أصفر. فقد استعمل الشاعر في هذا البيت صنعة الجمع مع التفريق، إذ جمع بين الأقداح والأدواب وفرق بينهما في الشطر الثاني، إذ جعل النور للأول والتير للثاني بسبب الحب الذي هو فقاعات في القدح وأزهار في الأشجار. وأخيراً في البيت الثالث يصف الشاعر الشجرة المزهرة وكأس الحمر ذات الفقاقع، ويقول لهذه الشجرة أزهار بيضاء، وللكأس الشراب أيضاً فقاقع بيضاء، فشبهه الشجرة المزهرة بالكأس ذي الفقاقع. فجعل التساوي بين الكأس والشجرة، مستفيداً من التشبيه المرسل والمفرد. في الشطر الأول شبه الشاعر الشجرة المغطاة بالأزهار البيضاء، بكأس الحمر التي تربى. وعلى عكس ذلك شبه في الشطر الثاني كأس الحمر وفوقها فقاقع بيضاء، باللوحة المزهرة، ووجه الشبه بينهما وقوع اللون الأبيض فوق الشجرة والكأس.

والملاحظ في هذه القصائد والمقطوعات كثرة استعمال الألوان المختلفة عند ابن خفاجة، هو يركب أحياناً بعض الألوان لرسم لوحات جميلة ومشاهد فريدة في وصف الطبيعة. وكلّ هذه الأمور منبعثة من خيال الشاعر الجامح ودقة ملاحظته وحسن اختياره في تركيب الألوان واستخدامها بصورة فنية بدّيعة، كالرسام الماهر. وقد كانت هذه الألوان مصدر الجمال والإبداع في القصائد المذكورة.

الخاتمة

رأينا فيما سبق من هذه المقالة التي هدف إلى دراسة اللونيات عند ابن خفاجة الأندلسي، أنّ الشعراء قد أولوا اهتماماً كبيراً بوصف الطبيعة قديماً وحديثاً، فاستخدموا الألوان المتعددة في قصائدهم الوصفية. إلا أنّ استخدام اللون عند الشعراء الأندلسية أكثر من الشعراء العباسيين، كما سبقت الإشارة إليه في هذه الدراسة، لأنّ طبيعة الأندلس طبيعة ساحرة. وكانت هذه الطبيعة من المصادر

^١ -أمل محمود أبو عون، اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي، ص ٩٧.

الأصلية لاستخدام اللون عند الشعراء، لكنها أجمل من طبيعة البلاد العباسية في الشرق. وكان ابن خفاجة يعيش في جزيرة "شُفُر"، ذات طبيعة جميلة ملوّنة فاتنة، وكان الشاعر أيضًا حاذقًا في وصف الطبيعة، متأنّرًا في ذلك بشعراء المشرق ومقددياً لهم. كما كان بعيدًا عن السياسة ومتوجهًا إلى الطبيعة ووصفها. أضف إلى ذلك نزعته إلى الخمر ووصف مجالسها التي تتعقد غالباً في البساتين بين الأشجار والأزهار الملتوّنة. فكل هذه الأمور من العوامل المؤدية إلى إكثار ابن خفاجة من استخدام اللون في ديوانه.

فلهذا رأينا أن كثيراً من قصائد الوصف في ديوان ابن خفاجة ذات دلالات لوبيّة بشكل مباشر أو غير مباشر. وقد استفاد ابن خفاجة من الألوان لرسم المناظر الطبيعية في أكثر قصائده. فشاهدنا في قصيدة «متعطف مثل السوار» أنّ الشاعر أكثر من استخدام الألوان المختلفة لوصف النهر والأشجار والأزهار وأشعة الشمس في فصل الربيع. وفي قصيدة أخرى رسم ليلة ثلوجية مظلمة، مستعيناً باللونين الأسود والأبيض. كما وصف الفرس الأشقر ذا الغرّة البيضاء في جبينه، ووصف أيضاً الخمر باللون الأشقر، كما وصف الخمر باللون الأحمر، والظلم والحسد باللون الأسود.

أما عن دلالات الألوان فكانت مختلفة عند الشاعر تبعاً لاختلاف الظروف المؤدية إلى نظم القصيدة. فيدلّ اللون الأسود تارة على الصمت والهدوء والخوف خاصةً في الليل، وتارة على التشاوّم في وصف الظلم والحسد، كما يدلّ أحياناً على الجمال والقوّة في الفرس. وكذلك يدلّ اللون الأبيض على الجمال في وصف الأزاهير والثلج. كما يدلّ اللون الأحمر مرّة على الجمال ومرة أخرى على القوّة والأصالّة في الفرس، وعلى التشاوّم في وصف الحسد، وعلى السرور واللهو في الخمر وعلى التفاؤل أيضاً. ويدلّ اللون الأصفر على الجمال في غروب الشمس، وعلى اللهو والتلذّذ في الخمر.

وخلالص القول في ما توصّلنا إليه في هذا البحث هو أنّ لابن خفاجة قصائد كثيرة في وصف الطبيعة التزم فيها باستخدام اللون في معظم أبياته. كقصائده في وصف النهر ووصف الليلة الثلوجية والراية الحمراء وغير ذلك من القصائد التي درسناها بالتفصيل في هذه المقالة. فقد استخدم الشاعر على سبيل المثال الدلالات اللوبيّة في تسعه أبيات من قصيدة "الراية الحمراء" التي تتشكّل من عشرة أبيات. ورأينا أنّ هذه القصائد تستحقّ أن تسمى باللونيات كالخمريات والطريّات والزهديّات. فلهذا

نستطيع أن نسمّي ابن خفاجة مبدع نوع خاصٌ من شعر الوصف باسم اللونيات. ولم يبق أخيراً إلا الاعتراف بأن تسمية هذه القصائد من وصف الطبيعة باللونيات، والتي كانت بشيء من الإغماض، ليست إلا محاولة لفتح الباب أمام الباحثين. فحالاً مفتوح أمام دراسات نقدية متعمقة في هذا الموضوع.

قائمة المصادر والمراجع

أ- الكتب العربية:

- ١- ابن خفاجة الأندلسي، *الديوان*، تقديم كرم البستاني، لا طبعة، لبنان، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٨٦ م.
- ٢- الإشيلي ابن سهل، *الديوان*، تحقيق سري عبد الغني، الطبعة الثالثة، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٣.
- ٣- ابن سيدة، علي بن إسماعيل، *المخصص*، تحقيق: خليل إبراهيم جفال، الطبعة الأولى، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٩٩٦ م، ٥ أجزاء.
- ٤- التلمساني، *نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب*، لا طبعة، تحقيق إحسان عباس، بيروت، دار صادر، ١٩٨٨ م.
- ٥- جبير، عبد الرحمن، ابن خفاجة الأندلسي، الطبعة الثانية، بيروت، منشورات دار الآفاق الجديدة، ١٩٨١ م.
- ٦- الحاوي، خليل، *فن الوصف وتطوره في الشعر العربي*، الطبعة الثانية، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٧.
- ٧- الحموي، ياقوت، *معجم البلدان*، لا طبعة، بيروت، دار صادر، ١٩٥٧ م.
- ٨- خفاجي، محمد عبد المنعم، وشرف، عبد العزير، *التفسير الإعلامي للأدب العربي*، الطبعة الأولى، بيروت، دار الجليل، ١٩٩١.
- ٩- الداية، محمد رضوان، *في الأدب الأندلسي*، الطبعة الأولى، بيروت، دار الفكر، ٢٠٠٠ م.

- ، **تاریخ القد الأدی فی الأندلس**، الطبعة الأولى، بيروت، دار الأنوار، ١٩٦٨م.
- ، **الزرکلی، خیر الدین، الأعلام: قاموس الترجم**، الطبعة الخامسة، بيروت: دار العلم للملائين، ١٩٨٠م.
- ، **الزواهرة، ظاهر محمد هزاع، اللون ودلالة في الشعر**، الطبعة الأولى، الأردن، دار الحامد للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨م.
- ، **زيدان، جرجي، تاريخ آداب اللغة العربية**، لا طبعة، بيروت، دار مكتبة الحياة، ١٩٩٢م.
- ، **الشتيوي، صالح، رؤى فية (قراءات في الأدب العباسي)**، الطبعة الأولى، لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٥م.
- ، **سلامه، علي محمد، الأدب العربي في الأندلس (تطوره، موضوعاته)**، الطبعة الأولى، لا مكان، الدار العربية للموسوعات، ١٩٨٩م.
- ، **الشكعة، مصطفى، الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه**، الطبعة السادسة، بيروت، دار العلم للملائين، ١٩٨٦م.
- ، **ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي (العصر العباسي الأول)**، الطبعة السادسة عشرة، مصر، دار المعارف، ٢٠٠٤م.
- ، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، الطبعة الحادية عشرة، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٧م.
- ، **عيّاس، احسان، تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمابطين)**، الطبعة الثانية، بيروت: دار الثقافة، ١٩٧١م.
- ، **عمر، أحمد مختار، اللغة واللون**، الطبعة الأولى، الكويت، دار البحث العلمية، ١٩٨٢م.
- ، **عيد، يوسف، دفاتر أندلسية (في الشعر والنشر والنقد)**، لا طبعة، بيروت، المؤسسة الحديثة للكتاب ناشرون، ٢٠٠٦م.
- ، **الفاخوري، حنّا، الجامع في تاريخ الأدب العربي، (الأدب القديم)**، لطبعه، بيروت: دار الجيل، د.ت.

٢٣ - فرهود، عبد الله، *تاريخ شعراء العربية* (ابن خفاجة)، الطبعة الأولى، حلب (دمشق)، منشورات دار القلم العربي، ١٩٩٧.

٢٤ - محمد، سراج الدين، *موسوعة روائع الشعر العربي: الزهد في الشعر العربي* ، لا طبعة، بيروت، دار الراتب الجامعية، د.ت.

٢٥ - مصطفى، قيس، *حول الأدب الأندلسي*، لا طبعة، بيروت، دار الأشرف، ١٩٨٧ م.

بـ- الكتب الفارسية:

١ - ایتن، رنگ، ترجمه محمد حسين حليمي، تهران، انتشارات وزارة فرهنگ و ارشاد اسلامي، ١٣٧٤ ه.ش.

٢ - شفيعي كدكيني، محمد رضا، *صور خيال در شعر فارسي*، چاپ ششم، تهران، انتشارات آگاه، ١٣٧٥ ه.ش.

جـ- الرسائل والأطروحات الجامعية:

١ - أبو عون، أمل محمود، *اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي*، رسالة ماجستير، بإشراف: إحسان الديك، نابلس (فلسطين)، كلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية، ٢٠٠٣ م.

٢ - حمدان، أحمد عبد الله، *دلائل الألوان في شعر نزار قباني*، رسالة الماجستير، بإشراف: يحيى جبر؛ خليل عودة، نابلس (فلسطين)، كلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية، ٢٠٠٨ م.

٣ - سيفي، طيبة، *بورسي وتحليل عنصر رنگ در اشعار سه شاعر نوپرداز*؛ بدر شاكر سياپ، عبد الوهاب البياتى، عبد المعطى الحجازى، إشراف: ابو الحسن امين مقدسى؛ ابراهيم ديماجي، دانشگاه تهران، ١٣٨٨ ه.ش.

المقالات:

١ - أبراكان فاطمة، "معجم الألوان وإشكالياته النظرية في كتاب المخصوص لابن سيدة"

٤٢٠١٢/٧/١١

<http://dc96.4shared.com/doc/tar--LiF/preview.html>

٢ - أحمد عميرة، إسماعيل، «الأثر المشرقي في شعر ابن خفاجة الأندلسي» مجلّة جامعة دمشق،

الجلد ٣١، العدد ٣، ٢٠١١، ص ٢٢٣-٢٦٣

- ٣- أحمد بحبي، "الألوان وسيلة فعالة لعلاج الأمراض وتغيير الحالة النفسية"، موقع منتديات قطريين، ٢٠١٢/٧/١٤

<http://www.qatareen.com/vb/showthread.php?t=50783>

- ٤- بدر غزاوي، "علاج الاكتئاب بالألوان"، موقع صيداويات، ٢٠١٢/٧/١٤

http://www.saidacity.net/_Common.php?ID=64&T=Health&PersonID=1

- ٥- قائمي، مرتضى، «جماليات اللون في القرآن الكريم». مجلة آفاق الحضارة الإسلامية، السنة

الحادية عشرة، العدد ٢١، (د.ت).ص ٣٨٣-٣٩٨

- ٦- ميدني ابن حُويبي الأخضر، «الفيض الفتّي في سيميائية الألوان عند نزار قباني»، مجلة جامعة

دمشق، المجلد ٢١، العدد ٣ و٤، ٢٠٠٥، ص ١١١-١٣٥.

التناصّ القرائي في شعر محمود درويش وأمل دنقل (دراسة ونقد)

* الدكتور علي سليمي

** رضا كياني

الملخص

إنَّ ظاهرة التناصُّ الديني والتفاعل مع النصوص القرآنية من التقنيات الأسلوبية التي حفل بها الشعر العربي المعاصر. ولما تمتلكه هذه الظاهرة من مصداقية وخطورة في توسيع فضاءات المعنى في النص الشعري، تعمق الشعر وتجعله مفتوحاً على التأويل والتفسير في الذات الإنسانية، فإنَّ فضلاً عن دورها في قداسةِ كلام الشاعر في سياقه الجديد. وبالإجمال إنتاج دلالة مؤازرة للنص بالتضمين أو بالتلميح، هذا من جهة، ومن جهة أخرى ظهر خلال السنوات الأخيرة في التناصُّ القرائي في الشعر العربي، ما لا يراعي الشأن القرآني المقدس كما ينبغي. تهدف هذه الدراسة إلى معالجة ظاهرة التناصُّ القرائي ونقده في نماذج مختارة من شعر المقاومة في فلسطين ومصر قتلت في أعمال شعرية للشاعرين: محمود درويش وأمل دنقل. من النتائج التي خرجت بها أثنا نرى أحياناً بعض التجانف للشاعرين عن استغلالهما الأمثل للتفاعل مع النصوص القرآنية.

كلمات مفتاحية: التناصُّ القرائي، شعرُ المقاومة، محمود درويش، أمل دنقل

المقدمة

إنَّ ظهور التناصُّ في الشعر المعاصر يدلُّ على ثقافة شمولية قد وظفها الشعراء في تطعيمهم ومقاصدهم وأفكارهم الشعرية على نطاق واسع. وفي هذا المجال، تعددت آليات التناصُّ الديني، والحديث عن مصادر التراث الديني، يشمل مصادر كثيرة في طليعتها القرآن الكريم الذي يشكل مصدراً من المصادر التي ينهل الشاعر منها دون أن يكون هذا سبباً في حدودية المصادر التي اعتمد

* - أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة رازى، كرمانشاه، إيران. salimi1390@yahoo.com

** طالب الدكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة رازى، كرمانشاه، إيران. kiany@yahoo.com

تاریخ الوصول: ٢٠١١/١٠/٥ = ١٣٩٠/٠٧/١٥
تاریخ القبول: ٢٠١٢/٠٢/٢٦ = ١٣٩١/٠٥/١٥

عليها. فيشكل التواصل بالنصوص القرآنية ركناً رئيساً من أركان التواصل بال מורث الديني الذي يمنح النصّ الشعري ثراءً وغنىً، ويفتح أمامه مجالات واسعة من التحليل والتأنّيل.

ومن الملاحظ أنَّ التعامل المقبول مع النصوص القرآنية يرقى بالشعر إلى أرفع المراتب ويحلى به من السطحية إلى آفاق أعمق من التأويل والتفسير، كما أنَّ التعامل المروض مع هذه النصوص، يُحظِّى من رُتبة الشعرِ وينقص من قيمته؛ فكثيراً ما يوظفُ الشعراء النصوص القرآنية توظيفاً حملاً ليمحوها قصائدُهم مذاقاً مُعجِّباً، وكثيراً ما يوظفون هذه النصوص المقدسة توظيفاً في غير محلّه. بعبارة أخرى، قد نرى تبييناً في التعامل مع النصوص القرآنية عند الشعراء، فمنهم من يوظف القرآن جيداً في محله، ومنهم من يقصر عن بلوغ مراد القرآن ويستحضر القرآن في غير محلها اللائق. على هذا، يكون النصوص أحسن أنواع التعامل مع النصوص القرآنية عند الشعراء ما يثير نوعاً من العلاقة بين النصين. أمّا إذا كان هذا التعامل سطحيّاً منزلاً عن شأن القرآن الحقيقى فيُحظِّى من رُتبة الشعرِ وقيمة.

يظهرُ من خلال الفهم السابق أنَّ توظيف النصوص القرآنية في الأدب بشكل فني يزيدُ من إيجاءات النصّ الشعري وثرائه، ويفتح له آفاقاً رحبةً من التدبر والتأنّيل، لكنه في نفس الوقت يستطيع أن يكون عنصراً من عناصر إحباط عملية الإبداع، إذ يندمجُ الشاعر في القرآن اندماجاً مطلقاً فلا يكون في شعره أيّ إبداع، لأنَّ توظيف القرآن بهذا الشكل يؤدي في الغالب إلى خلل في العملية الإبداعية. زُد على ذلك، أنَّ للتناصّ القرآني جوانب إيجابية وسلبية، بعضه رائع في محله يتاسب مع شأن القرآن السامي ويزدادُ الشعر به روعة، وقسم منه سخيف ضعيف، لأنَّه لا يتاسب مع منزلة القرآن الكريم ويستخدم استخداماً لغاية تخالف معناه السامي.

لقد تصدى بعضُ الكتابِ لدراسة ظاهرة التناصّ في الشعر العربي المعاصر خاصةً في شعر فلسطين ومصر، منها: مقالة (التناصّ في مختارات من شعر الانتفاضة المباركة)^١، ومقالة (التناصّ الديني في الشعر الفلسطيني المعاصر)^٢، وأطروحة (توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر في مصر)^٣ قد حفلتْ هذه

^١- همدان، عبد الرحيم، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والإنسانية، المجلد ٣، العدد ٣٣.

^٢- بركة، نظمي، مجلة فكر وإبداع، العدد ٢٣.

^٣- هلال، عبد الناصر، أطروحة دكتوراه، كلية البنات/ جامعة عين شمس.

الأبحاث والدراسات بالعديد من الملاحظات والاستنتاجات المفيدة، ولكن هذه الدراسة في شعر شاعرين، أحدهما من فلسطين والآخر من مصر، تهدف إلى معالجة ظاهرة التناص القرآني معالجة نقدية في نماذج مختارة من شعرهما.

التناول^١ وأهميات توظيفه في الشعر

يجمع الدارسون المعاصرلون على "أن النص الشعري يتشكل من مجموعة نصوص تتدخل وتشابك بناها في تركيب فني معقد"^٢، وهذا ما صرحت به جوليا كرسنوفا وغيرها من الشكلين من "أن التناص هو أحد مميزات النص الأساسية والتي تحيل مجموعة نصوص أخرى سابقة لها أو معاصرة لها".^٣ لذلك، يظهر من خلال التعريف السابق أن "التناول" يشكل أسلوباً شعرياً فاعلاً في بناء النص خاصّة إذا استثمر الشاعر هذه الطاقة الكامنة، واستطاع إدماجها فيه، بحيث تغدو من لحمته، تعبر عن رؤيته وتقصّح عن موقفه^٤، إذ إنه في أبسط تعريفاته تداخل للنصوص، يعني: "أن يتضمن نص ما نصوصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه، عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الأشارة إليه أو ما شابه ذلك المقتول الثقافي لدى الأديب، بحيث تدرج هذه النصوص مع النص الأصلي ليتَشكّل نص جديد متكامل".^٥ وتعني ظاهرة التناص أيضاً، "تحمية خصوص المبدع إلى المواقف والمصادرات الفنية في مجتمعه، فهو لا ينشأ في فراغ، ولا يكتب دون الاطلاع على نتاجات غيره، وأثار النقاد والشعراء العرب القضايا المرتبطة بجوهر هذه القضية، التي وصلت حد الإقرار بتزوع شعراء كثيرين إليها، إذ عُدت باباً، ما يعرى منه أحد من الشعراء إلا القليل".^٦

^١- يعادل هذا المصطلح في اللغة الإنجليزية: (Intertextualite).

^٢- الصمادي، امتنان عنمان، شعر سعدي يوسف (دراسة تحليلية)، ص ٢٣٥.

^٣- كرسنوفا، جوليا، علم النص، ص ٤.

^٤- الزبود، عبد الباسط، المتوقع ولا المتوقع في شعر محمود درويش: (دراسة في حمالة التلفي)، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ص ٤٣٦.

^٥- الرعي، أحمد، التناص نظرياً وتطبيقياً، ص ٥٧.

^٦- الخضور، صادق عيسى، التواصل بالتراث في شعر عزال الدين المناصرة، ص ١٠٥.

على هذا، تعددت آليات النناص مع النصوص الدينية، إذ تمثل الثقافة الدينية، جزءاً لا يتجزأ من المخزون النقافي للكثرين وخاصة للشعراء، فـ"الدين يمثل قيمًا أخلاقية وروحية تتأصل في الذات الإنسانية، وتظهر تجلياتها بشكل واضح في سلوكيات الأفراد وأنماط تفكيرهم". من هنا تبرز الأبعاد الدينية من موجهات الفكر الإنساني مع الأخذ بعين الاعتبار نسبة تأثيرها من فرد لآخر، تبعاً لظروف تقليلها طبيعة التجربة الفردية. وفـ"ـ نقطة جديرة بالإشارة إليها، وهي أنَّ القدسية تتجسد في المصادر الدينية، وبالتالي يغدو توظيف ما تحويه تلك المصادر سبباً في إضعاف القدسية على القضية، وخصوصاً إذا ما كانت القضية ذات ارتباط مباشر بالواقع اليومي للمعيش" ^١ ومن هنا، تبرز ضرورةأخذ عنصر الزمن بعين الاعتبار عند تناول قضية ما، لأنها قد تعتبر من الماضي إذا افتصرنا على تناولها معزل عن زمن القصيدة، وغاية المقصود من هذا الشأن هو التنوية إلى أهمية وجود توافق بين النص من جهة ومضمون النص من حيث الحدث، من جهة أخرى.

فالحديث عن مصادر التراث الديني، يشمل مصادر كثيرة في طليعتها القرآن الكريم الذي يشكل مصدرأً من المصادر التي ينهل الشاعر منها دون أن يكون ذلك سبباً في محدودية المصادر التي اعتمد عليها فالتواصل مع النص القرآني، كان حينما أحسَّ الشاعر بضرورة تدعيم موقف معين أو خلع القدسية عليه^٢. كما سنلاحظ في نصوص شعر المقاومة التي سمعرض لها. وبالتالي، "في الوقت الذي استعان فيه شعراء غربيون بالورث الإسلامي في غير مرّة، وفي أكثر من حالة منها على سبيل المثال لا الحصر، استلهام الشاعر الإيطالي (دانته) لحدث المراجح السبوسي في الكوميديا الإلهية"^٣ موقف الشاعر الفرنسي (فيكتور هيجو) من القرآن الكريم، حيث استمدَّ منه الكثير من الموضوعات الأدبية^٤، فكان من الطبيعي أن يكون هذا التراث من المناهل التي نهل منها الشعراء المسلمين وخاصة شعراء المقاومة.

^١- المرجع نفسه، ص ٥٤.

^٢- المرجع نفسه ، ص ٥٥ .

^٣- غبيمي هلال، محمد، الأدب المقارن، ص ١٥٣ .

^٤- عشري زايد، علي، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ٩٦ .

لذلك يشكل التفاعل مع النصوص القرآنية في شعر المقاومة جانباً مهماً من جوانب التناص الكثيرة والمتنوعة.

وفي إطار المطاراتات النقدية العربية، تم تداول المفاهيم المرتبطة بالتناص، وإن باختلاف المسميات، مع التأكيد على المشابهة في الدوافع التي تعود في جملها إلى أن المعانى التي يُعبر عنها الشاعر قد استهلكت_ على حد قوله_ ومنى ما أتعب الشاعر فكره وحاطره، واجتهد في تحصيل معنى ظنه غريباً مختلفاً، ثم تصفّح الدواوين عنه، فإنه_ لا ريب إذا استثمر الشاعر هذه الطاقة_ - واجده بعينه أو بشبيه له".^١ و"المتأمل في المؤلفات النقدية العربية القديمة يجد أنها صورة واضحة لوجود أصول لقضية التناص فيه وضعت تحت مسميات عدة وكلها تكاد تقترب من المصطلح الحديث يعني التناص. وإذا حاولنا في تلمس جنور التناص في النقد العربي فإننا نظر ب كثير من المصطلحات التي أشبعها النقاد تحيصاً وأولوها اهتمامهم، فقد تناول بعض المصطلحات التي تعد في صميم التناص كالسرقة^٢ والاقتباس^٣ والمعارضة^٤. فكل تلك الدراسات تعكس شكلاً من أشكال التناص".^٥

^١ - الأدمي، أبوالقاسم الحسن بن بشر، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، الجزء الأول، ص ١٣٨. وصادق عبّسي الخضور، "التواصل بالتراث في شعر عز الدين المناصرة"، ص ١٠٥.

^٢ - جاء على لسان ابن رشيق (السرق في الشعر ما نقل معناه دون لفظه وأبعده في أحد) (ابن رشيق: ٢٨٢/٢) حرى حوار معمق بين النقاد العرب حول علاقة المرققات بالتناص، ففي الوقت الذي رأى البعض أن المرققة مصطلح مختلف عن التناص، رأى آخرون أن العرب عرفوا التناص، ولكنهم لم يصيغوا هذا المصطلح. (مرناضي، ٨٨/١)

^٣ - هو من أكثر المصطلحات التراثية النصافاً بالتناصّ. فالاقتباس هو أن يضمّن المتكلّم كلامه شيئاً يرتبط ملوكه اللغوي بعملية الاستناد التي تبع للمبدع أن بحثت ازياحاً في أماكن محدودة من خطابه الشعري، بهدف إفساح المجال لشيء من القرآن (عبدالمطلب، ١٦٣)

^٤ - من المصطلحات الفريدة إلى مفهوم النناص المعارضات التي تعني أن بنظم شاعر قصيدة على متوازن قصيدة أخرى لشاعر آخر، يتفق معه في وزنها وروبها وبعض معانيها أو بعض أغراضها سواءً كان الشاعران منعاصرین أم غير معاصرین. رأى بعض النقاد أن ليس كل المعارضات تدرج تحت النناص، فكبيرة هي المعارضات التي تحتمل إعجاباً أو

^٥ الكلامي، ناجية مولود، "النهاص القرآني في الشعر الليبي الحديث (علي الفزانى و محمد الشلطاوى وإدريس بن الطيب أنهى ذهباً)"، مجلة السباتا، ١٤٥، ص(www.misuratau.edu.ly/alsatil/pdf).

على أية حال "يعدّ التناصّ من أبرز التقنيات الفنية التي عنى بها أصحاب الشعر الحديث، واحتلّوا بها بوصفها ضرباً من تقاطع النصوص الذي يمنح النص ثراءً وغنىً، ويسمّهم في النّأي به عن حدود المباشرة والخطابة".^١ فـ"التناصّ" عبارة عن تداخل النصوص، أي توظيف الشاعر لمقتبسات من نصوص تراثية مختلفة في نصّه الشعري، يحمل هذا النص دلالات وإشارات بهدف توصيل رسائل معينة ليودي التناصّ وظيفة مهمة هي توسيع أفضية المعنى في النص الشعري".^٢ والتناصّ القرآني أحد هذه الأفضية التي يفتحها كثيرون من الشعراء المعاصرين في البلاد المختلفة وخاصة شعراء المقاومة في قصائدهم.

وقد تبيّن للباحث أنَّ أشكال التناص الشعري في الشعر المعاصر يمكن أن تصنف ضمن ثلاثة أنواع هي:
 الف) الاجتوار: "هو تكرار للنص الغائب من دون تغيير ما كان يُسمى بالاقتباس، أي أنَّ الشاعر يكتفي بإعادة النص مثلاً هو أو بأجراء تعديل طفيف لا يمس جوهره".^٣

ب) الامتصاص: "هو شكل أعلى وأكثر قدرة على خلق شعرية في النص الجديد حيث يتعامل الشاعر من النص المتناص تعاملاً حركيًّا تحويلياً لا ينفي الأصل، بل يسهم في استمراره جوهراً قابلاً للتجديف؛ أي أنَّ الامتصاص لا يحمد النص الغائب ولا ينله بل يعيد صياغته من جديد وفق متطلبات فكرية وتراثية وجمالية".^٤

ج) التحويり: "يعتبر هذا النوع من أنواع التناص أعلى مرحلة من مراحل النص الغائب. فالشاعر يقوم بتغيير للنص المأihu (المنتاص) بأن يحدث عليه تغييراً عن طريق القلب أو التحويり".^٥

مقاييس الاقتباس القرآني في الشعر

تظل المقاربة النقدية للأعمال الأدبية في كل العصور ذات تأثير وحضور واضحين، بعض النظر عن طبيعة ذلك التأثير وذلك الحضور. وفي ذلك السياق "تعدد وجهات النظر في مقاربة الأعمال

^١- حابر، ناصر، "التناص القرآني في الشعر العماني الحديث"، مجلة جامعة النجاح لأبحاث (العلوم الإنسانية)، المجلد ٢١.

^٢- الكلامي، ناجية مولود، "التناص القرآني في الشعر الليبي الحديث (علي الفزانى و محمد الشسلتمى وإدريس بن الطيب أنموذجاً)"، مجلة المسائل، ص ١٤٣: (www.misuratau.edu.ly/alsatil/pdf)

^٣- عزام، محمد، شعرية الخطاب السردي، ص ١١٦.

^٤- موسى، حلبل، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر: (دراسة)، ص ٥٥.

^٥- وعد الله، لميدا، التناص المعرفي في شعر عزال الدين المناصرة، ص ٣٧.

الأدبية، إلى توجهات عديدة، منها ما يحاول الالتزام بمحدود معينة^١. في هذا الحال "تعد العلاقة التفاعلية التي تجمع بين الشاعر والورثة الديني، التي تظهر في محاكاته لأسلوب الخطاب الديني ومضمونه ولغته وشخوصه أمراً طبيعياً، لما يشكله هذا الموروث من عنصر مهم وثابت في تكوين الشخصية الإبداعية، التي تعد وليدة البيئة والثقافة المحيطة بها، حيث تكتسب منها ملامحها وتكتمل، وإليها تعود لتنوّب وتفاعل باختصار عن أسرار الذات وتجلياتها الشعرية العميقه"^٢ وبما أنَّ "القرآن نزل باللفظ والمعنى، وأنَّه معجزٌ بنصِّه وبيانِه؛ فيتربَّ على ذلك مراعاة كلِّ الوسائل والأساليب التي تؤدي إلى الحفظ عليه، وحمايته من أيٍّ تحريف أو تبديل أو خطأ في الفهم والتَّأويل". ومن ذلك الالتزام بمعنى النَّفَظ القرآني حسب السياق الذي وردَ فيه؛ فلانزعَله عن سياقه ونلتَّمس له دلالات ومعانٍ أخرى يتَّسع لها إذا كان مفرداً مستقلاً، وإنَّما يتَّحَمُ إذا اقتبسنا أحدَ النَّفَظَات الكتاب العزيز أن نحافظ على دلالة المناسبة لموضعه من الآية والسورة، وأنْ تُورِّدَه في موقفٍ مشابه وموافق لتلك الدلالة. ومن هنا كان على الناقد الدارس أن يبيَّنَ مدى مخالفَة الشاعر أحياناً للمعنى القرآني عندما يكون قد اقتبس لفظاً أو عبارةً قرآنية^٣ و"لا يصحُّ قبولاً واستساغة تأوِيل وتفسير يعارض القرآن؛ ذلك أنَّ المبدأ أو الحكم أو الرأي الذي تؤيدُه آيات القرآن يحظى على القور بصفة استحقاق القبول من جماهير المسلمين، كما أنَّ الرأي الذي تعارضه آيات القرآن مكانه هو الرُّفض المطلق من جماهير المسلمين وعلمائهم، إنَّما الرأي الذي يعجز أصحابه عن تأييده بأيَّة آيةٍ من آيات القرآن؛ فإنَّ في عجزهم دلالةً أكيدة على بُعد هذا الرأي عن روح الإسلام ومقرراته"^٤.

الحقيقة أنَّ التناص آلية فاعلة في تطور الكتلة اللسانية وتعمقها. وهو يشمل كل مستويات الكلام من أدب ولغة ومظاهر لهجية. وإذا كان الشعر هو فعلًا إبداعياً خلاقاً، ورؤيه فنية خاصة بالشاعر، فلا يعني ذلك أنها جاءت بصورة اعتباطية، خاصة بالنسبة للاقتباس من القرآن الكريم، فلاشك أنَّ كلَّ

^١- ضرغام، عادل، في تحليل النص الشعري، ص ٥

^٢- خواجه، علي حسن، "استحضار الغائب: (قراءة في منجز شهاب محمد الشعري)"، (tolga.maghrebarabe.net)

^٣- عمارة، إخلاص فخرى، شروط استلهام القرآن الكريم والاقتباس منه، (alukah.net/Literature_Language)

^٤- نفس المصدر.

شاعر يرغب بإحداث تناصٍ ما مع آية كريمة، فإنَّ عليه مراعاة أصول التعامل مع النص المقدس، فلا يتعامل معه كما يتعامل مع بيت شعري أو نصّ أدبي قصصي أو غيره، بل يحافظ على قدسيّة المضمون السامي للنص المقدس. لذلك: إنَّ الاقتباس من القرآن الكريم غير جائز في الحالات الآتية:^١

- ١- حدث الله عن نفسه، فلا يجوز لإنسان أن ينسبه إلى نفسه.
- ٢- مواطن الاستخفاف والاستهزاء والسياق المزلي.
- ٣- استخدام النص القرآنِي لغاية مخالفة ملماصده.

أمّا إذا كان الاقتباس من القرآن الكريم لا يوهم بإسناد الآيات القرآنية إلى غير الله، فهو جائز. فإذا كان الشاعر واثقاً من أنه لن يسيء توظيف النص القرآني فلا بأس عليه في استبطاط العبرة الجديدة والمعنى المبتكر من أي الذكر الحكيم. ولا مانع من التضمين والاقتباس القرآني إذا كانت القضية والمناخ الذي قيلت فيه تعالج مبدأ اتفق على احترامه ولا تمس جلال القرآن وعظمته مع وضعها بين علامتي تصريح كما أنه لا مانع أن يصل الاقتباس إلى آية كاملة. لذلك إذا كان الشعر هو فعل إبداعي خلاق، ورؤية فنية خاصة بالشاعر، فلا يعني ذلك أنها جاءت بصورة اعتباطية ومن الضروري أن توجد معايير فنية أخلاقية لضبط عمليات الاقتباس القرآني على النحو التالي:^٢

- ١- أن يكون الاقتباس ضرورة فنية تصيف ولا تضعف العمل الفني، والا يكون بتضمين نصّ القرآني بصورة مباشرة.
- ٢- ألا يأتي التناص في إطار يصادم العقيدة أو الشريعة التي هي جزء أساسى من ثقافة المتلقى، والجرأة في مثل هذا ليست من الفن والإبداع.
- ٣- مراعاة الاحترام والتقدير والتجليل لكلام الله واستلهام القرآن في الموافقة والتأييد وعدمأخذ الاقتباس الذي يوحى بالامتهان أو السخرية أو التمرد.

لذلك يتبيّن التنويع في مستويات اللغة على صعيد اللغة المستخدمة في مفاصل التواصل بالنصوص القرآنية، وهذا منطقي أنَّ النصوص القرآنية لا تأتي على النسق اللغوي ذاته، فاستخدام تعبيرات من

^١ - (www.almuqri.com/printpage.php)

^٢ - انظر: (<http://flyarb.com>)

نص القرآن، يحتم على الشاعر الحفاظ عليها وعلى القالب الذي جاءت فيه، وهذا يتجلّى في البنية اللغوية للنص الإبداعي فالشعر الذي جاء فيه نص القرآن في إطار أتسم بالبساطة وعدم خلق المعنى بعيد عن الإبداع. لأنَّ "الإبداع بشكل عام لا يقف عند صورة واحدة، وإنما يتتطور تدريجياً، بفعل الوعي المعرفي المترافق، وبفعل الحركات الإبداعية المتواالية".^١

التناص القرآني في الشعر العربي المعاصر

إنَّ استخدام النص القرآني في الشعر لم يكن على غرار واحد عند الشعراء، فإنه قد يأتي إيجابياً في أحانين وسلبياً أحياناً، وقد يأتي موافقاً للنص القرآني مرة، ومعاكساً له مرة أخرى. كما يقال: إنَّ "هناك توظيفات جاءت إيجابية ومنسجمة مع سياق القصيدة، وكأنها لبنة من لبنها، وأدت دورها في تعميق التجربة وإكساب الموقف والشخصية مزيداً من التكثيف والإيحاء، وهناك توظيفات أخرى وردت سلبية وسخيفة، لم تخدم فاعلية السياق أو الموقف على الصعيد الدلالي، فقصرت عن بلورة مواقف الشعراء ورؤاهم الإنسانية".^٢

تعدُّ المقاومة العربية أحد أشكال الصمود والتحرر الوطني، "وقد بنت عليها الجماهير العربية في العالم آمالاً عريضة لدحر الاحتلال عن الأراضي، وتحقيق الحرية والاستقلال".^٣ وفي هذا المجال "إنَّ الأدب بكل مكوناته الشعرية والثرية لم يكن متأئِّ عن أجواء المقاومة وتخليها، إذ تمكن من أنْ يجارِي الواقع العربي ويصور هموم الأمة، ومشاهد البطولة والشهادة، فكان أداؤه إيقاظ وتحفيز وتنوير، عَبَرَ عن وجدان الناس وصورَ مسيرة نضالهم في سبيل الحرية من جهة، واستشرف المستقبل من جهة أخرى، في الوقت الذي فضح فيه الوجه البشع للاحتلال، وسياساتِ التدميرية، وانتقد مفاسد الواقع، وآخرافات القادة عن الهدف".^٤

^١- ضرغام، عادل، في تحليل النص الشعري، ص ١١.

^٢- المرجع نفسه، ص ١١٤.

^٣- حдан، عبد الرحيم، التناص في مختارات من شعر الانفاضة المباركة، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والإنسانية، المجلد الثالث.

^٤- المرجع نفسه، ص ٨٢.

إن المقاومة العربية قد تركت بسماتها العامة على الأدب العربي، "إذ انفعل الأدباء وتأثروا بمشاهد المواجهات البطولية في الوطن المحتل، وصور الإصرار والتحدي لشعب مقاوم لم تتحن قامته يوماً أمام جحافل الغزاة عبر التاريخ، وتمكنوا من أن ينقلوا بكل صدق وأمانة وعمق الصور النضالية التي تنتهي إلى واقع المعيش حيث الشهداء والجرحى والمعتقلون والأطفال؛ فأدب المقاومة شاب حمل القرآن بيد وبهذه الأخرى حجر أو رشاش، وهو شهداء صغار تلطخت دفاترهم بدمائهم الزركية، وشيوخ صاروا أو تاداً حول أراضيهم المهددة بالصادرة، وقاده وزعماء مزقت أجسادهم عمليات الاغتيال. من هذا المنطلق وفي إطار سعي شعراً المقاومة الدائب؛ للتعبير عن مواقفهم ورؤاهم تعبيراً فنياً موفقاً، اهتدوا إلى استخدام مجموعة من وسائل التعبير الفنية الحديثة، وتوظيفها في البناء الفني لقصائدهم من: لغة شعرية موحية، وصور فنية مدهشة، وتناص، وإيقاعات نغمية ثرية، ومفارقات تصويرية، واستلهام معطيات التراث وعناصره"^١؛ ذلك أن "القصيدة العربية الحديثة لم تعد عملاً بسيطاً التكوين؛ بل هي نسيج محكم تشكله وتغذيه جملة من العناصر. لعل أهمها ذاكرة الشاعر وما تجيش به من خزین معرفي ووجداني".^٢

وتظهر قدرة شعراً المقاومة في إدخال النصوص القرآنية في أشعارهم، لذلك "يعد النص القرآني مصدرأً ثرّاً من مصادر الإلهام الشعري الذي يفيء إليها الشاعر، يستلهمون، ويقتبسون منه، إن على مستوى الدلالة والرؤى أو على مستوى التشكيل والصياغة. ويبدو أنَّ التناص مع آيات القرآن الكريم قد أحذ مجالاً واسعاً في أشعار المقاومة العربية، إذ لا تكاد تخلو قصيدة من قصائدهم إلا وتجد بيتأ أو سطراً يتناص مع نصّ قرآن. ولعلَّ اهتمام شعراً المقاومة في العالم وكلفهم باستدعاء النصوص القرآنية والتناص معه"^٣، لما يمثله القرآن الكريم من ثراء وعطاء متجلدين للفكر والشعور، فضلاً عن تعلق ثقافة شعراً المقاومة به تأثراً وفهمًا واقتباساً^٤، فضلاً عما يعالجه من قضايا تتطابق وطبيعة الصراع المحتدم

^١- المرجع السابق.

^٢- العلاق، علي حعفر، "الشعر والتلقى"، ص ١٣ .

^٣- حمدان، عبد الرحيم، "النناص في مختارات من شعر الانفاضة المباركة"، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والإنسانية، المجلد الثالث، ص ٨٥ .

^٤- جربوع، عزة، لنناص مع القرآن الكريم في الشعر العربي المعاصر، مجلة فكر وإبداع، ص ١٣٤ .

على الأرض بين قوى الحق والجهاد وقوى الباطل والاحتلال."ذلك أنَّ استحضار الخطاب الديني في الخطاب الشعري المعاصر، يعني إعطاء مصداقية وتغيير لدلالات النصوص الشعرية، انطلاقاً من مصداقية الخطاب القرآني، وقداسته وإعجازه^١. " فمن يتبع النصوص القرآنية التي تناص معها شعراء المقاومة العربية يدرك أنها تتماهي مع أجواء المقاومة وأبعادها، وما يتوالد عنها من واقع مؤلم يعيشه الشعب المقاوم إلى جانب ملاعنهما لمواقف الشعراء ورؤيتهم الفكرية التي يريدون الإفشاء بها؛ إذ يشكل التناص القرآني في الشعر المقاوم محوراً أساسياً في نسيجه العام".^٢

وقد احتوت أشعار المقاومة نصوصاً قرآنية كثيرة ومتنوعة، "اندمجت وتدخلت مع نصوص الشعر، وسياقاته المختلفة مكونة نماذج متعددة من التناص الديني، أثرت الفكرة المطروحة وعمقت رؤية الشعراء، وأسهمت في تشكيل البناء الفني للقصائد".^٣ فتوزع ظواهر التناص مع النصوص القرآنية في متن شعر المقاومة على عدة نقاط ومحاور لكل منها دور وأهمية في إنتاج الدلالة وتوجيهها وفق زاوية أو رؤية معينة، وقد تأخذ هذه الظواهر أشكالاً مختلفة، بحيث تتضافر وتفاعل المحاور في النص مع هذه الظواهر، فتعطي التناص قيمة خاصة تم عن فهم الشاعر ومعرفته بأغوار مورثه الديني. والذي يبدو واضحاً أنَّ الشاعرين محمود درويش وأمل دنقل قد استلهمما القرآن الكريم في عديد من المفردات والعبارات، وفي كثير من القصص والمواقوف وبعض الشخصيات، وبالتالي حفل شعرهما بكلمات وعبارات قرآنية، وأحياناً يحاكيان في أسلوبهما نسق القرآن ونظمه. وفي ما يلي ندرس بعض أعمالهما الشعرية المتداصمة مع القرآن برؤية نقدية.

شخصية نوح (ع)

يشكلُ التواصل بشخصيات الأنبياء ركناً رئيساً من أركان التواصل بالتناص القرآني في شعر المقاومة، و"كثيراً ما يراود شعراء المقاومة شعور بوجود تشابه ما بين تجاربهم وتجارب الأنبياء من حيث

^١- حдан، عبدالرحيم، التناص في مختارات من شعر الانفتاح المبارك، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والإنسانية، المجلد الثالث، ص ٨٦.

^٢- بركة، نظمي، التناص الديني في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة فكر وإبداع، ص ٧٨.

^٣- حدان، عبدالرحيم، التناص في مختارات من شعر الانفتاح المبارك، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والإنسانية، المجلد الثالث، ص ٨٥.

حمل رسالة معينة مع الأخذ الاعتيار أنَّ رسالة الأنبياء سماوية، لذلك لم يأت التواصل بشخصيات الأنبياء عشوائياً، بل بُرِزَ فيه عنصر الانتفاء بحيث تتحقق الشخصية المتنقاة في التعبير عن أبعاد التجربة والمعاناة، التي يمرُّ الشاعر بها على الصعيدين الفردي والاجتماعي^١.

وفي الحديث عن التواصل بالورث القرآني في الشعر، لا بدَّ من الحديث عن الحاجة إلى الاستعمال الأمثل من هذا التراث وال الحاجة إلى حفظ حُرمته لأنَّ الكلام الإلهي لا يقبل التحويل والتحويل، أو محاولة تطريمه لتحقيق مصالح ذاتية؛ بل هو إطار لا يمكن لشاعر ولا يمكن لأي إنسان آخر أن يستفيد منه طبقاً للميل الشخصية، فإذا انفلت خارجه فقد وقع الخراف^٢، وأمّا المنجزات البشرية الحضارية والثقافية، فإنها قابلة للتحوير أو التحويل وفقَ المصلحة، لذلك بالنسبة للقرآن، فمن الواجب على الشاعر في كل الحالات أن يلتزم بالشروط الالزمة، وأن يضع في اعتباره دائماً أنه يتعامل مع نصًّا إلهيًّا له قداسته ومكانته العالية، ويجب تقييده والسموُّ به عن أي استعمال أو فهم تبدو عليه شبّهة الإساءة وعدم الإحلال والتّزييه.

وقد حظيت قصة طوفان نوح (ع) بنصيب كبير من الأدب العربي خاصةً شعر المقاومة، وقد شرح القرآن المجيد أقساماً مختلفةً من حياته (ع) شرعاً مفصلاً، وتعلق أكثرها بالجوانب التعليمية والتربوية واللواعظ. ولا شكَّ أنَّ قصة جهاد نوح (ع) التواصل للمستكريين ودعوهم إلى الهدى في كلٍّ واقعة منها. والقرآن الكريم يبين بداية هذه الدعوة العظيمة فيقول: ﴿وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَى قَوْمِهِ إِلَيْيَ لَكُمْ تَنِيرٌ مُّبِينٌ﴾^٣، ثم يلخص محتوى رسالته في جملة واحدة ويقول: هي ﴿أَنْ لَا تَعْبُدُوا إِلَّا اللَّهُ﴾^٤، ثم يعقب دون فاصلة بالإذنار والتحذير مرة أخرى: ﴿إِنَّ أَخَافُ عَلَيْكُمْ عَذَابَ يَوْمٍ أَلِيمٍ﴾^٥

^١- الخضور، صادق عبسي، التواصل بالتراث في شعر عزالدين المناصرة، ص ٥٨.

^٢- هود: ٢٥: ١.

^٣- هود: ٢٦: ١.

^٤- هود: ٢٦: ٢.

في الواقع أن التوحيد والعبودية لله الواحد هي أساس دعوة نوح (ع) في القرآن، ولكن إذا أمعنا النظر في أشعار محمود درويش، نرى أنه قد اتخذ اتجاهًا معاكساً يدعو إلى تأويل من شخصية نوح بتعارض مع المضمون الأصلي لشخصيته في السياق القرآني، كأن الشاعر يرى في شخصية نوح تصويراً لموقف عصري أراد أن يحكي عنه، فيستعار ملامحها وسماتها لتجسيد شخصية حديثة، فيرى الشاعر من خلال استدعاء شخصية نوح ما لا يراه الآخرون، بل ما لا يستطيع الآخرون رؤيته. على سبيل المثال في قصيدة «مطر» يطلب الشاعر من نوح (ع) في استهزاء مغالٍ من مهمته الألهية ألا يرحل أو لا يهرب:

يا نوح! هبني غصن زيونٍ / وَاللَّتِي .. حاماً! / إِنَّ صَنَعَنَا جَنَّةً / كَانَتْ هَمَيْهَا صَنَادِيقَ
الْقَمَامَةً! / يا نوح! / لَا تَرْحُلْ بِنَا/ إِنَّ الْمَمَاتُ هُنَا سَلَامَةً / إِنَّ جَذُورً لَا تَعِيشُ بِغَيْرِ أَرْضٍ / وَلَنْكُنْ
أَرْضِي قِيَامَةً!^١

وكما نلاحظ في هذا المقطع الشعري، فإن محمود درويش يستحضر قصة الطوفان وكيف أن الناس كانوا يستجدون بنوح (ع) ليخلاصهم من الغرق. فـ«استحضار هذا النص» قد يكون متوقعاً لما حل بالفلسطينيين مع منتصف القرن الفائت من نكبات وآلام، فراق وهجرة؛ معنى أنه قد يكون متوقعاً أن يطلب العون من الآخرين، ولكن الأمر غير المتوقع والسلبي أن يقلب الشاعر التناص والتعامل مع النص القرآني، ويحدث تعارضًا بين ما في النص الحاضر (=الشعر) وواقع النص الغائب (=القرآن)، فواقع النص القرآني يشير إلى العبرة العظيمة التي تمثل في دعوة نوح (ع) والجوانب الإيجابية لهذه الدعوة، ولكن النص الشعري يشير إلى رفض الشاعر لدعوة نوح (ع) والهجرة معه، ويتثبت بالبقاء في أرضه مهما كانت النتيجة، حتى لو كانت أرضه موعداً للقيامة^٢، ليس هذا فقط، بل «إن النص يكشف عن سخرية مرّة من دعاوي السلام المتمثلة في صورة الزيتون والحمام، لقد بلغت السخرية في النص حدّاً كبيراً حينما يقول الشاعر: «إن نهاية الحمام صندوق القمامات»».^٣

^١- درويش، محمود، *ديوان محمود درويش*، المجلد ١، ص ١١١.

^٢- الزبيدي، عبدالباسط، «النروع ولا المتوقع في شعر محمود درويش: (دراسة في مجالية النلфи)»، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، المجلد ١٨، ص ٤٣٨.

^٣- المرجع نفسه.

إنَّ هذا التحوير السلبي في شعر درويش عائد إلى رؤية الشاعر المتشددة حيال أرضه المحتلة، فإنه يستهجن المماطلة، ويلقي لُومَ التهاون والتلکأ على مواطنه المماطلين، لذلك يستحضر الشاعر في قصيدة (حَجَرٌ كَتَعَانِيٌّ فِي الْبَحْرِ الْمَيْتِ) قصة الطوفان من جديد، ويستمر في ما يشبه استهزاءً بعهمة نوح (ع)، ويقول:

رَأَيْتُ بَايَا لِلْخُرُوجِ ، رَأَيْتُ بَايَا لِلْخُرُوجِ وَلِلْدُخُولِ
 هَلْ مَرَّ نَوْحٌ مِنْ هُنَاكِ إِلَى هُنَاكِ لِكَيْ يَقُولَ
 مَا قَالَ فِي الدُّنْيَا: لَهَا بَابَانِ مُخْتَلِفَانِ ، لَكَنَ الْحِصَانَ يَطِيرُ بِي
 وَيَطِيرُ بِي أَعْلَى وَأَسْقُطُ مَوْجَةً جَرَحَتْ سُفُوْحًا ، يَا أَيِّي
 وَأَنَا ، أَنَا وَلِوِ الْكَسْرَتُ ، رَأَيْتُ أَيَّامِي أَمَامِي
 وَرَأَيْتُ بَيْنَ وَثَانِيقِي قَمَرًا يُطَلِّ عَلَى النَّخِيلِ
 وَرَأَيْتُ هَاوِيَّةً ، رَأَيْتُ الْحَرْبَ بَعْدَ الْحَرْبِ^١

فَرُوحُ محمود درويش الثُّورَيَّة في هذه المقطوعة من جهة، وتآلُمه العميق من بعض مواطنه المساهلين في قضيَّة الاحتلال الصهيوني، أديا بالشاعر إلى أن يتأسَّف ويلوم من يجبن ويعجز عن المقاومة والثَّابرة. والجدير بالذكر أنَّ النصوص التي تكشف عن التزامه وتعلقه للأرض المحتلة هي سلبية قابلة للنقد، وذلك في موقفه تجاه سيدنا نوح (ع) في إنقاذ القوم الصالحين من الطوفان، حيث يعتبر سلوكه الطيِّب المادي هذا نابعاً عن جُنُون وعدم مثابرة منه. ولا شكُّ في "أنَّ التاريخ الإنساني عامَّةً والعربي والإسلامي خاصَّةً، يحفل بمئات أوآلاف من الرموز والحكايات والأساطير والنصوص التي تصلح أوَّعِيَّةً لحمل الأفكار والآراء المختلفة، وعلى الشاعر القدير أن يختارَ من هذه الرموز والنصوص ما يناسب عمله الشعري، ولا داعي لأن يختارَ نصاً أو شخصيةً أو موقفاً دينياً فيفرِّغه من مضمونه الأصلي"، ويقول من خلاله مضموناً مخالفاً أو مضاداً يفاجئ القارئ ويستفزه، في حين أن لديه متَّسعاً في أوَّعِيَّةٍ وأقْعَدَه ورموز أخرى^٢.

^١ - درويش، محمود، ديوان محمود درويش، المجلد ٢، ص ٥٢٣.

^٢ - انظر: (http://alukah.net/Web/literature_language)

ويعوازنة بين هذا الانطباع السلي لشخصية نوح (ع) في شعر محمود درويش وبين الأشعار التي نظمها الشاعر أمل دنقل حول قصة طوفان نوح (ع)، ندرك التشابه فيما. فحين يستحضر الشاعر أمل دنقل قصة نوح (ع) في شعره، فإنه يجرّدها من القدسية، ويتعامل معها تعامله مع القصة العادلة، فيحملها ما يريد من معانٍ ومضامين، حتى وإن تعارضت مع مضمونها الأصلي في السياق القرآني. فقد استحضر أمل دنقل في قصيدة (مقابلة خاصة مع ابن نوح) قصة ابن نوح عندما رفض الهروب إلى سفينة النجاة وأشارَ البقاء في الوطن على القرار وقد رأى أن الخيار الوحيد المناسب هو الصمود والمقاومة لا الفرار.^١

جاءَ طُوفَانُ نُوحُ! / الْمَدِينَةُ تَغْرُقُ شَيْئًا فَشَيْئًا / / هَا هُمُ الْجَنِيَّاءُ يَفْرُونَ إِلَى السَّفِينَةِ /
صَاحَ بِي سَيِّدُ الْفَلَكِ قَبْلَ حَلُولِ السَّكِينَةِ: / ((انج مِنْ بَلَدٍ لَمْ تَعْدُ فِيهِ رُوحٌ!)) / قُلْتُ: / طَوْبَى لِمَنْ
طَعَمُوا خَبْرَةً / فِي الزَّمَانِ الْحَسَنِ / وَأَدَارُوا لَهُ الظَّهَرَ يَوْمَ الْخَنْ! / وَلَنَا الْمَجْدُ، لَحْنُ الَّذِينَ وَقَفَنَا
تَحْدِي الدَّمَارَ/ نَأَيِ الْفَرَارَ/ وَنَأَيِ التَّرَوْحَ!^٢

ما يلفت الانتباه في هذا النص الشعري هو التعبير الذي يعارض مع النص الأصلي للقرآن. وأمل دنقل يضاهي محمود درويش في قلب قصة سيدنا نوح (ع) خلافاً لما جاء في القرآن الكريم. فهو يعتبر من التجأ إلى السفينة جباناً ومن ثوقي على أثر الطوفان بطلاً مقاوِماً. ولعل روح الشاعر الثورية وحماساته بلغت درجة يقلب فيها القصة القرآنية وفقاً لما يريد وخلافاً للواقع القرآني، لأنَّ في هذا الطوفان طبقاً لسياقه القرآني، لم يبق سوى نوح والذين ركبوا على متن السفينة من الصالحين، غير أنَّ الشاعر يرى عبر المفارقة الواضحة في الدلالة أنَّ الناجين من الموت هم الذين قاوموا الطوفان،

^١- إنَّ دنقل شاعر قوميٌّ والقضبة القومية الأهم لكلَّ العرب هي قضبة فلسطين التي أسموها بالقضبة المركبة، ولا يخفى أنَّ كثيراً من الفلسطينيين تركوا أراضيهم بعد الاحتلال الإسرائيلي، فيما بقي عدد آخر منهم منمسكاً بأرضه ودياره وهوبيته العربية. فقصد الشاعر في هذه القصيدة نفسه، وجعل نفسه ابن نوح ذلك الإنسان الأديب الصابر الذي لم يهرب من الوطن عندما جاءها طوفان الاحتلال كما فعل بقية الأدباء والمخالفين الذين هربوا إلى الدول الأخرى. فالشاعر شبه الاحتلال بالطوفان لأنَّه كان احتباحاً لكلَّ شيء.

^٢- دنقل، أمل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٤٦٨ - ٤٦٥.

والذين ركبوا على السفينة هم الجبناء. فشخصية نوح (ع) عند أمل دنفل يمثل الشخص المارب من هذا الطوفان، على تقىض معناه الدلالي في القرآن الذي يمثلنبي إنقاذ البشرية من الفساد والثبور.

قصة يوسف (ع)

استمد شعراء المقاومة مادّتهم الشعرية من قصّة يوسف (ع) في كثير من الأحيان، وتعاملوا مع شخصية يوسف (ع) بأشكال مختلفة. وفي الغالب يجد التناص مع قصة يوسف (ع) عند هؤلاء الشعراء ينم عن إدراك ووعي للمورث الديني . ولكن قد نرى خلاف هذا، لأنَّ التناص مع هذه القصة قد يأتي مخالفًا للنص القرآني أو يأتي استعراضياً وسلبياً لا وجود لأي دلالات له داخل النص، وهو قليل. ولعلَّ أبرز من مثلَّ هذا الموضوع هو الشاعر محمود درويش حيث اتخذ من قصّة يوسف (ع) دلالةً للتعبير عن القضية الفلسطينية المؤسفة، فتحولتْ شخصية يوسف (ع) عنده إلى غوّاج التعيس، والمغمور، والمنبود، والفقير، و... ولعلَّ الصورة الوحيدة التي تتماشى مع الأجواء الراهنة في هذا السياق هي صورة الأخوة الذين زجوا بيوسف في عمق البئر. فالسؤال المطروح في هذا السياق، كيف تمثل الشاعر هذا الرمز الديني للتعبير عن القضية الفلسطينية؟

فاستدعاء يوسف (ع) في شعر محمود درويش يعدّ بنية لما حلّ بفلسطين عندما يصور الشاعر ما يجري في شعبه بحكم التناص بين قضية يوسف (ع) وقضية شعبه التي تحملت عنها الدول العربية وبين تخلّي أبناء يعقوب عن أخيهم الصغير يوسف (ع) بعد أن غدرروا بيوسف (ع) وزجوا به في عمق البئر.

يقول الشاعر في قصيدة (أنا يوسف يا أبي) في هذا الشأن:

أنا يوسف يا أبي / يا أبي، إخْوَتِي لَا جَهْوَنْي / لَا يُرِيدُونِي بِيَتْهُمْ يا أبي / يَعْدُونَ عَلَيَّ
وَيَرْمُونِي بِالْحَصِّ وَالْكَلَام / يُرِيدُونِي أَنْ أَمُوتَ لَكِي يَمْدُحُونِي / وَهُمْ أَوْصَدُوا بَابَ بَيْتَكَ ذُونِي /
فَمَاذَا فَعَلْتُ أَنَا يَا أَبِي / وَلَمَذَا أَنَا؟ / أَنْتَ سَيِّدِي يُوسُفًا / وَهُمُّ أَوْقَعُونِي فِي الْجَبَّ، وَأَتَهْمُوا
الذِّئْب؛ وَالذِّئْب أَرْحَمَ مِنْ إِخْرَقِي / أَبِي! هَلْ جَنِيَتُ عَلَى أَحَدٍ عِنْدَمَا قُلْتُ إِنِّي: رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ

كُوكَّا، وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ، رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ؟¹

¹ - درويش، محمود، ديوان محمود درويش، المجلد ١، ص ٧٧.

إنَّ الصورة التي تتماشى مع الأجواء الراهنة في فلسطين، وقد جاءت في هذه القصيدة، هي صورة الأخوة الأعداء الذين زجوا يوسف في البئر. فيصور الشاعر ما يجري في شعبه بحكم التناقض بين قضية يوسف (ع) وقضية شعبه التي تخلَّت عنها الدول العربية وبين تخلَّي أبناء يعقوب عن أخيهم يوسف (ع). وخلاصة القول: إنَّ الشاعر محمود درويش في هذه القصيدة يتقمص صورة فلسطين ناطقاً باسمها، ويتحول الإح韶ة الأعداء ويتحول الذئب إلى الدول الغربية.

قصة مريم العذراء (ع)

مريم عليها السلام هي السيدة الطاهرة العذراء المعصومة الرزكية الطيبة التي اصطفاها الله على الناس بنفح الروح فيها فتحمل دون زواج، و"قد نشأت السيدة مريم العذراء برعاية الله وتربيتها لها، فقد ترعرعت ونشأت على عين الله تعالى وفي جوّ يعيق بالإيمان والإخلاص والعبادة بعيدة عن الرذائل الخلقية والمجاود الروحية، وقد كانت كثيرة الاجتهاد في عبادة الله تعالى، وهذا أمر طبيعي جداً لامرأة ستتحمل مسؤولية السُّر الاهلي والمعجزة الكبيرة ألا وهي الولادة العجائبية للمسيح عليه السلام"^١، الولادة هي النقطة التي يقف الشاعر محمود درويش عندها ولكن على نقىض النص المقدس، فيلحاً الشاعر إلى استحضار شخصية مريم بشكل سليٍ في مرحلة يحسّ بأنَّ الكلَّ قد تخلَّى عنه وعن قضية شعبه، فيبدأ حواراً مع الله ويعمق من انحرافه وانزياحه حين يقدم للمتلقي هذا الحوار بين مريم عليها السلام ورب العزة جل وعلا، على لسان امرأة في قصيدة بعنوان: (إلهي لماذا تخلَّيت عنِّي) ولكن بطريقته المشبعة بالإشارات الضعيفة والمفاهيم السخيفة التي لا يمكن للقارئ أن يجد لها تفسيراً منطقياً: إلهي! إلهي لماذا تخلَّيت عنِّي؟ / لماذا تزوجت مريم؟ / لماذا وَعَدْتَ الجُنُودَ بِكَرْمِي الْوَحِيدِ؟ لماذا؟ / أنا الأرمَلَةُ، أنا بنتُ هذَا السُّكُونِ، أنا بنتُ لفظِكَ الْمُهْمَلَةُ؟ / منْ حَقٌّ مِنْ هِيَ مِثْلِي أَنْ تطلبَ اللَّهُ زَوْجًا وَأَنْ تَسْأَلَهُ؟ / إلهي! إلهي! لماذا تخلَّيت عنِّي؟ / لماذا تزوجت يا إلهي، لماذا تخلَّيت مريم؟^٢

^١ - محمد، حسين نجيب، حياة السيد المسيح (ع) في القرآن الكريم، ص ٣٠.

^٢ - درويش، محمود، ديوان محمود درويش، المجلد ١، ص ٣٦١.

كما نلاحظ، أنَّ هذا التغيير يُعدُّ تحولاً جذرياً في النصَّ القرآنِي، والشاعر لا يحافظ في هذه المقطوعة على رعاية أصول النصِّ المقدس والالتزام بضمونه السامي بهذه الصورة الساقطة المهيأة، فقد أصرَّ الشاعر بالله سبحانه من صفات المخلوق ما لا يليق به جل وعلا، كالرواج، والله سبحانه يقول في القرآن الكريم: ﴿مَا أَتَحْدَدْ صَاحِبَةً وَلَا وَلَدًا﴾^١ وفي حق مريم قال تعالى على لسانها: ﴿فَقَالَتْ أَكَيْكُونُ لِي غُلَامٌ وَلَمْ يَمْسِسْنِي بَشَرٌ وَلَمْ أَكَ بَغَيَّا﴾^٢، لذلك يمكن لنا اعتبار هذه القصيدة نوعاً من التمثل السلي للنصَّ القرآنِي، لأنَّ في هذه القصيدة ما يدلُّ على قلة اكتراث الشاعر لِقداستِ النصِّ القرآنِي وهذا موقف سلي في تناصه القرآنِي.

تجريد صورة الشَّيْطَانِ مِنْ مَدْلُوْلِهِ القرَآنِي

من مواضع استعمال كلمة الشَّيْطَانِ في القرآن يفهم أنَّها تطلق على الموجود المتمرد المنحرف الذي يسعى إلى بثِّ الفرقة والفساد والاختلاف، مثل قوله تعالى: ﴿إِنَّمَا يُرِيدُ الشَّيْطَانُ أَنْ يُوقَعَ بَيْنَكُمُ الْعَدَاوَةَ وَالْبُعْضَاءَ...﴾^٣

إنَّ ظاهرة الصراع بين الشَّيْطَانِ وأهل الإيمان، قديمة قدم الوجود البشري، فمنذ أن خلق الله آدم (ع)، وأمرَ الملائكة بالسجود له، انفرد الشَّيْطَانُ (إبليس) بالرفض من دون الملائكة، كما يروي لنا الله سبحانه وتعالى في القرآن الكريم بداية معصية الشَّيْطَانِ: ﴿وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ كَانَ مِنَ الْجِنِّ فَقَسَقَ عَنْ أَمْرِ رَبِّهِ...﴾^٤ ﴿وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ أَتَى وَاسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ الْكَافِرِينَ﴾^٥. وكانت هذه هي بداية المعصية وبداية كفر الشَّيْطَانِ. أَنَّه رفض إطاعة أوامر الله سبحانه وتعالى ولم يسجد لآدم (ع). في الواقع، أَنَّه لم يرفض السجود لغير الله، ولكنه رفض السجود لأمر الله، وقد عزا الشَّيْطَانُ ذلك إلى ظاهرة التعالي

^١ - الجن: ٣.

^٢ - مريم: ٢٠.

^٣ - المائدة: ٩١.

^٤ - الكهف: ٥٠.

^٥ - البقرة: ٣٤.

والاستكبار، حين قال ميرراً رفضه بالسجود بأنه خير من آدم (ع)، قال تعالى: ﴿قَالَ يَا إِبْلِيسُ مَا مَنَعَكَ أَنْ تَسْجُدَ لِمَا خَلَقْتَ بِيَدِي أَسْتَكْبِرْتَ أَمْ كُنْتَ مِنَ الْعَالَمِينَ﴾، ﴿قَالَ أَنَا خَيْرٌ مِنْهُ خَلَقْتَنِي مِنْ نَارٍ وَخَلَقْتَهُ مِنْ طِينٍ﴾، ﴿قَالَ فَأَخْرُجْ مِنْهَا فَإِنَّكَ رَجِيمٌ﴾، ﴿وَإِنَّ عَلَيْكَ لَعْنَتِي إِلَى يَوْمِ الدِّينِ﴾، ﴿قَالَ رَبِّ فَأَنْظُرْنِي إِلَى يَوْمِ يُعَنُّونَ﴾، ﴿قَالَ فَإِنَّكَ مِنَ الْمُنْتَظَرِينَ﴾، ﴿إِلَى يَوْمِ الْوَقْتِ الْمَعْلُومِ﴾، ﴿قَالَ فَعِزِّتُكَ لِأَغْوِيَهُمْ أَجْمَعِينَ﴾، ﴿إِلَّا عِبَادُكَ مِنْهُمُ الْمُخْلَصُونَ﴾^١

إذن كان الشيطان في التصور الإنساني السليم هو صورة للتمرد في أعلى درجاته، إلا أن بعض الشعراء ذهب إلى خلاف ذلك، فعدّه رمزاً للبسالة والبطولة وصورة تخيلوها كبطل ملحمة ورمز للكبراء والتمرد وأضفى عليه أحفل الصور وأحسنتها، متهكمًا على من خالفه في ذلك. ومن بين هؤلاء الشعراء، الشاعر أمل دنقل في قصيده الملحمية تحت عنوان (كلمات سبارتاوكوس^٢ الأخيرة) الذي يعدُّ فيها الشيطان الشخصية الصامدة والمناهضة، حيث عرض صورته على نقىض النص القرآني، حاملاً كثيراً من صفات البطل الثابت العزم، أي شخصية صامدة ذات مكانة عالية. فالقصيدة توضح لنا موقف الشاعر السليبي حيال رؤية القرآن لشخصية الشيطان، فالشيطان عند أمل دنقل رمز للصمود والمقاومة على نقىض معناه الدلالي في القرآن الذي يمثل عامل العصيان والتضليل: **الجُدُلُّ لِلشَّيْطَانِ ... مَقْبُودُ الرِّيَاحِ / مَنْ قَالَ لَا** «في وجه من قالوا لئم» / **مَنْ عَلَمَ الْإِنْسَانَ** **تَمْرِيقَ الْعَدْمِ / مَنْ قَالَ لَا**، فلم يمُتْ / **وَظَلَّ رُوحًا أَبْدِيهَ الْأَلْمَ!**^٣

١ - الصاد: ٨٣-٧٥.

٢ - سبارتاوكوس (Spartacus) العبد الذي خاض الثورة ضد الرومان التي سببت ثورة العبيد الثالثة في عام (٧١ ق)، حيث اسر وبيع عبد لأحد الرومان الذي كانت لديه مدرسة لتدريب العبيد لاستخدامهم كمبازلين ومصارعين في حلبات خاصة فقام لاجل المتعة. ثار هو والعبيد الآخرين الذين كانوا معه، وألحفوا هزائم عديدة بالجيش الروماني إلى أن قتل في آخر معركة وموته أنهت الثورة وصلب العبيد الابرeron في الساحات العامة. سبارتاوكوس تأثر لزوجته التي قتلت وهي في طريقها من سوريا وكانت جارية وقد اشتراها والي سبارتاوكوس وقتلها لكي يكون سبارتاوكوس مشغلاً بالقتال وجلب الأموال للوالى الذي يرأس مدرسة تدريب العبيد. وقتل سبارتاوكوس والبه. أنظر: (<http://mexat.com>)

٣ - دنقل، أمل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٤٧.

والمتأمل لهذه المقطوعة، يدرك أنَّ عبارة «المجد للشيطان» تحملَ العبارة الدينية الشائعة ((المجد لله في الأعلى))، والقصيدة قد تحولتْ هذه العبارة بما يصور الشيطان بطلاً قتلت فيه صفات الصمود والمقاومة. ظاهرة التمرد والمقاومة أمام الله تعالى مسألة خطيرة سلبية. وأحياناً يقال إنَّ الشاعر أمل دنقل يستفيد من أسلوب الانزياح الدلالي أو الإيجائي ويأخذ القاريء على غرِّ بإشادة الشيطان وتحبيذه صموده بعبارة: «المجد للشيطان» وهذه العبارة خلافٌ للقول المعروف: «اللعنة على الشيطان» وإنَّ القصيدة تبدأ بالمرج الذي خصص لتمجيد الشيطان. ولعلَّ الشاعر لم ير شخصية تراثية رافضة للخضوع تشابه «سبارتاكوس» في رفضه فحاول أن يحدثَ نوعاً من الاتساع المعنوي بينهما، فـ «سبارتاكوس» لديه هو الشيطان نفسه بما تحمله هذه الشخصية من رموز الرفض والتمرد والثورة، لذلك فالشاعر يجدد صورة الشيطان من مدلولها السلبي ويجعل لها مدلولاً إيجابياً.^١ على كل حال ومع هذه التبريرات يمكن القول إنَّ الشاعر كان شاداً في هذا التصور، إذ أطلق كلَّ معانٍ البطولة على الشيطان، وهذا يعكس لنا مدى مزاج الشاعر في نناصه القرآني

توظيفُ الآيات بتصرف فيها

هناك بعضُ شعراً المقاومة يستعملون آياتٍ من نصَّ القرآن مع تغيير بعض الكلمات للتعبير عن بعض أفكارهم، ولكن في بعض الأحيان، تكون هذه الاستعمالات في غير موضعها اللائق للقرآن

١ - إنَّ بعض النقاد يفسرون هذا على «المقارقة التصويرية» في الشعر، فيقول أحدهم: «هو يجعل سبارتا كوس ثور ذجاً للتمرد والعصيان أمام الخائفين والخاضعين ويدعو إلى قول (لا) كما قاله الشيطان ومنى العدم، بل تكاد أن تكون قصيدة (كلمات سبارتا كوس الأخيرة) برمته تفوم على المقارقة. فالشاعر يأتي بهذه النناصات والمفارقات في القصيدة كلها لإبراز واقع حياة الناس وتصويرها تصويراً مربِّراً، وعنصر المقارقة الشاملة للفصيدة يلعب دوراً أساسياً في الفصائد الدنفلية لإبراز هذه النصاوير كما عدَّها الدارسون هي العنصر الرئيس والمهيمن في شعر أمل دنقل» أحمد طه، قراءة النهاية: «مدخل إلى قصائد المwort في "أوراق الغرفة"»، مجلة الإبداع، العدد الخامس (سنة ١٩٨٤). كما يقول الآخر في تبريره لهذا النناص في شعر أمل دنقل: «صورته الجديدة انزياحية رمزية توافق كلَّ من يتحدى ويرفض السلطات العاشمة والمستبدة ويدافع عن الحق بالتحرر يرض على نقشب مدلولها القرآني، فيستحق التمجيد، ونستطيع أن نقول إنَّ المجد هنا ليس للشيطان ولكنه لسبارتاكوس الذي كان عبداً شجاعاً متناداً إلى الحرية، فقال (لا) في وجه (القبصر)، وهذا ظلَّ اسمه على كل لسان وظلَّ روحه أبداً ألم تزرع الشجاعة في نفوس العبيد وترفع هم إلى الصنوف الأولى من مواجهة الظلم والقهر» (مزيد من التوضيح أنظر مقدمة ديوان أمل دنقل بقلم عبدالعزيز المغالف، سنة ١٩٨٥، ص ٣٦).

ال الكريم، وهذا يُعدّ من المزالق الخطيرة التي ينبغي التيقظ والالتفات إليها والتنبه عليها. فـ "كثيراً ما يكون النصّ صحيحاً، ولكن العيب في الاحتجاج لهذا النصّ على أمر معين، وهو لا يدلّ عليه لأنّه سبق مسافاً آخر، وقد يأتي ذلك كله من الخلل في الفكر وسوء الفهم للنصّ، وذلك نتيجة العجلة التي نراها ولمسها عند السطحيين من الشعراء، الذين يخترضون على النصوص ويقولون على الله ما لا يعلمون، وقد يكون ذلك من الخلل في الضمير وفساد النية، حيث يعمد بعضُ الناس إلى ليّ أعناق النصوص لتوافق هواه، وإنّ ما أشدّ ما تتعرض له النصوص خطراً، سوء التأويل لها، معنى أن تُفسر تفسيراً يخرجها عما أراد الله تعالى ورسوله لها إلى معنى آخر يريدها المؤذلون لها، وقد تكون هذه المعاني صحيحة في نفسها، ولكن هذه النصوص لا تدلّ عليها، وقد تكون المعاني فاسدة في ذاتها وأيضاً لا تدلّ النصوص عليها فيكون الفساد في الدليل والمدلول معاً".^١ ويدوّن أنّ أسباب الغموض ناتج إماً من أنّ الآية اقطعت من سياق النصّ المتكامل، فحرفت دلالتها، أو أنّ فيها حذفاً لا يتمّ المعنى إلاّ به، أو أنّ فيها لفظاً مشتركاً فيه أكثر من معنى، أو أنه ناتج من سبب بلاغي كالمحاز.

و في ضوء ما مثله المجاهد من الصمود والتضحية في الواقع الفلسطيني، جاء استحضار الشاعر محمود درويش لنصوص قرآنية في شعره لتخليع عليها صبغة قداسية في شيء من المبالغة أحياناً وكأنّه يود التأكيد على أهمية هذا الرابط بين الجانبيين، حيث ينشد الشاعر مقتبساً من سورة العلق:

الله أكْبَرُ/هذِه آياتُنَا، فَاقْرُأْ/بِاسْمِ الْفَدَائِيِّ الَّذِي خَلَقَاهُ/مِنْ جُرْحِهِ شَفَقًا/بِاسْمِ الْفَدَائِيِّ الَّذِي يَرْحُلُ/مِنْ وَقْتِكُمْ/لِنَدَائِهِ الْأَوَّلِ/الْأَوَّلِ سَتَدْمُرُ الْهَيْكَلَ/بِاسْمِ الْفَدَائِيِّ الَّذِي يَبْدِأُ
اقْرُأْ/بِبِرُوتْ صورَتَنَا/ بِبِرُوتْ سورَتَنَا^٢

كما نلاحظ في هذه المقطوعة، يتحدث الشاعر محمود درويش عن أحد الفدائين الوطنيين في لبنان، ولكن ما يلفت النظر، أنّ درويش يبالغ في التعبير عمّا يقوم به الفدائى من التضحية والتحدي والصمود، وفي استدعاء الشاعر نشاهد غلبة النصّ المستدعى أو الغائب (نصّ القرآن) على النصّ المتولد أو الحاضر (=الشعر)، فالغلبة للنصّ القرآني مشهود في هذه المقطوعة: (اقْرُأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي

^١- يوسف، الفرضاوي، كيف تعامل مع القرآن العظيم؟، ص ٣٢٨.

^٢- محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلد ١ ، ص ٢٠-١٩.

خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَلْقٍ^١. فالشاعر يتحدث عن الفدائي الذي يخلق من جرحه الشفق، وفي استحضار النص القرآني في هذا الموقف محاولة للإشارة، ولو بطريقة غير مباشرة إلى اتخاذ الصراع، المنحى العقائدي علاوة على المنحى السياسي، كما أنّ فيه تلميحاً إلى المقاومة، المقترب بنص القرآن. كذلك قد نلحظ أنّ نظرة الشاعر أمل دنقل للقرآن هي النظرة نفسها فهو قد يأخذ مأخذ القول المأثور أو الحكمة والمثل وبيت الشعر؛ فيدخله في قصيده أياً كان موضوعها: غزلياً أو عاطفياً أو سياسياً واجتماعياً، وقد تسبقه وتأتي بعده كلمات وعبارات لا يصحُّ أن يأتي في سياقها، وبسببها يتغير مدلوله عما كان وهو في السياق القرآني:

عِنْدَمَا أَطْلَقَ النَّارَ كَانَتْ يَدُ الْقُدْسِ فَوْقَ الزَّنَادِ
وَبِيَدِ اللَّهِ تَخْلُغُ عَنْ جَسَدِ الْقُدْسِ ثُوبَ الْحَدَادِ
لَيْسَ مِنْ أَجْلِ أَنْ يَخْجُرَ نَفْطُ الْجَزِيرَةِ
لَيْسَ مِنْ أَجْلِ أَنْ يَخْاوضَ مَنْ يَخْاوضُ
مِنْ حَوْلِ مَائِلَةٍ مُسْتَدِيرَةٍ
لَيْسَ مِنْ أَجْلِ أَنْ يَأْكُلَ السَّادَةُ الْكَسْتَانَاءَ
لَيَقْفِرِ الرَّصَاصُ مَا تَقَدَّمَ مِنْ ذَبِيلَكَ وَمَا تَأَخَّرَ!
لَيَقْفِرِ الرَّصَاصُ يَا كِيسْجُور١!

ما يلفت الانتباه في هذا النص هو التعبير الذي يحوي ما يشبه النص القرآني، ولكن القارئ لا يدرى في هذا النصّ أ هو اقتباس أم تغيير لعام الآية؟ هناك تصریح بالأيات وتوظيفها من دون تغيير في بناء الكلمات وترتيبها إلا بتغيير جزئي؛ غير أنّ الخلاف كبير بين ما رمى إليه الشاعر من قوله «لَيَقْفِرِ الرَّصَاصُ مَا تَقَدَّمَ مِنْ ذَبِيلَكَ وَمَا تَأَخَّرَ!»، وما أراده النص القرآني من إبراد الآية: «لَيَقْفِرَ لَكَ

^١ - العلن: ١-١.

^٢ - أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٣٤٩.

الله ما تقدّم منْ ذَنِبَكَ وَمَا تَأْخُرَهُ^١، لذلك يمكن اعتبار هذا التحول نوعاً من التمثل الذي فيه مبالغة بتصرف في الآية الكريمة.

وفي سبيل هذا، فقد عمد الشاعر محمود درويش، في كثير من قصائده إلى المزج بين الوطن والحبية، حتى إنك لا تستطيع الفصل في كثير من قصائده الوطنية الملزمة بين صورة الوطن وصورة المرأة عنده، فقد زين المرأة بالظاهر التي توجد في طبيعة الوطن، وحملها هموم الوطن وماسيه، كما وسم الوطن بسمات المرأة، حتى غدا كلّ منها يدل الآخر. فكثيراً ما مزج درويش بين الوطن والمرأة، ولكن عندما يصور الشاعر المرأة، فإنه يستعير من حماليات القرآن، ليضفي هذه الجماليات على محبوته، لذلك قد يأتي هذا المزج عشوائياً لاستعمال الآيات القرآنية في غير موضعها اللائق. على سبيل المثال في قصيدة بعنوان (الخروج من ساحل المتوسط) وصف الشاعر محبوته («مدينة غزة») بأسماء الله وصفاته، حيث سبع الشاعر لكي أسرت بأوردته:

غَزَّةُ لَا تَصْلِي حِينَ تَشْعُلُ الْجُرَاحُ عَلَى مَآذِنِهَا / وَيَنْقُلُ الصَّبَاحَ إِلَى مَؤْنَثِهَا، وَيَكْتُمُ الرَّدَى
فِيهَا / أَتَيْتُ .. أَتَيْتُ / قَلَّى صَاحِلُ الْلَّشْرُبِ سِيرُوا فِي شَوَّارِعِ سَاعِدِي تَصْلُوا / وَغَزَّةُ لَا تَبِعُ الْبَرْتَقَالَ
لَاَنَّهُ دَمَهَا الْمَلِّعَبُ / كُنْتَ أَهْرَبُ مِنْ أَرْقَهَا / وَأَكْتُبُ بِاسْتِهَا مَوْجَى عَلَى جَيْزَةٍ / فَتَصِيرُ سِيَّدَةٍ وَتَحْمَلُ بِي
فَتَ حِرَا / فَسْبَحَانَ الَّذِي أَسْرَتْ بِأَوْرَدِتِي إِلَى يَدِهَا! / أَتَيْتُ .. أَتَيْتُ / غَزَّةُ لَا تَصْلِي / لَمْ أَجِدْ أَحَدًا عَلَى
جُرْحِي سَوِي فِيهَا الصَّغِيرُ / وَسَاحِلُ الْمَتْوَسِطِ اخْتَرَقَ الْأَبْدُ^٢

كما نلاحظ، يعبر الشاعر من خلال النص السابق عن حبه لمدينته، ففي عبارة «فسبحان الذي أسرتْ بِأَوْرَدِتِي إِلَى يَدِهَا!» يتعامل الشاعر مع غزة التي يصورها كالمحبوبة بصورة متعلالية ومقدّسة، كأنها كائنة سماوية، فإنه يتناصر مع قوله تعالى: «سَبَّحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكَنَا حَوْلَهُ ..»^٣. فلو عدنا إلى بداية القصيدة، فسنجد أنها تشكل ملامح عامة في لوحة غزة بصفتها كالمحبوبة عند درويش، وقد صور الشاعر في هذه القصيدة الموت

^١ - الفتح: ٢.

^٢ - محمود درويش، *ديوان محمود درويش*، المجلد ١، ص ٤٧٥.

^٣ - الإسراء: ١.

الذي فرض اليأس على الحياة وتعرقل العودة إلى هذه المدينة المحبوبة: «كُنْتُ أَهْرَبُ مِنْ أَزْقَهَا وَأَكْتُبُ باسْهَا مَوْتَى عَلَى جَمِيزَةٍ»، فقبل أن يتعرض الفلسطيني للتشرد والتهجير، كان يعيش حياة مليئة بالفرح والسرور، ولكن العدو هجره وفرق بينه وبين هذه المحبوبة ، فأفقده العبادة والسعادة، بل أفقده الحياة ذاتها: «غَزَّةُ لَا تَصْلِي حِينَ تَشْتَعِلُ الْجَرَاحُ عَلَى مَا ذِكْرَاهَا» ويكملاً درويش لوحة غزة، بتصويره غرة فتاة فلسطينية، وهو بذلك يرتقي بغزة لتكون رمزاً للمدينة التي أسرت بأوردة الشاعر إلى يدها.

محاكاة لأسلوب القسم القرآني

في ضوء التفاعل مع النصوص القرآنية ينبغي للشاعر أن يجترب الإشارات البعيدة واستعمالات مثيرة للدهشة، ولكن قد يشاهد في شعر المقاومة أن الأمر لم يقف عند ولوج ساحة اللغة القرآنية على استحياء أو الاقتباس منها كما فعل القدماء والمحدثون، وهو الأمر الذي كان يلقى استحسان النقاد والشعراء، بل إنّه تعدى ذلك إلى استعمالات أخرى، قد لا يجد فيها ما يمسُّ معتقداً أو يجرح شعوراً - على الأقل-. في مظهرها المباشر، فإذا كان الله عزوجل قد أقسم بعدة أمور لعظمتها كقوله تعالى: ﴿وَالْئَيْنِ وَالرَّيْبُونَ﴾، ﴿وَطُورِ سَيِّنَ﴾، ﴿وَهَذَا الْبَلْدُ الْأَمِينُ﴾^١ فإنَّ الشاعر أمل دنقل يستلهم من واقع الشعب مأسياً عظاماً ويقسم بما يحاكي القرآن الكريم:

وَالْئَيْنِ وَالرَّيْبُونَ/وَطُورِ سَيِّنَ، وَهَذَا الْبَلْدُ الْمَحْزُونُ/ لَقَدْ رَأَيْتُ يَوْمَهَا سَفَاتِ الْإِفْرَنجِ/ تَغُوصُ تَحْتَ الْمَوْجِ/ وَمَلْكُ الْإِفْرَنجِ/ يغوص تحت السرج/ ورأية الإفرنج تغوص، والأقدام تفري وجهها ويتكبر القسم لدى الشاعر، فيقسم مرة أخرى معرضاً بالقسم الإلهي، وبذلك، فإنَّ الشاعر يكشف عن العلاقة التي تربط شعره بالقرآن، ولكن طبيعة شعره المتخلل، يجعلها مثيرة للاضطراب والقلق مما يفعل الشاعر بلغة القرآن حين يحورها على النحو التالي مرة أخرى:

وَالْئَيْنِ وَالرَّيْبُونَ/وَطُورِ سَيِّنَ، وَهَذَا الْبَلْدُ الْمَحْزُونُ/ لَقَدْ رَأَيْتُ لَيْلَةَ الْثَّامِنِ وَالْعِشْرِينِ/ مِنْ سِبْطَمْبَرِ الْحَزِينِ / رَأَيْتُ فِي هَتَافِ شَعْبِيِّ الْجَرِيجِ/ رَأَيْتُ خَلْفَ الصُّورَةِ /وَجْهَكِ يَا مَنْصُورَةُ / وَجْهَةُ

لويس التاسع المأسور في يدي صبيح^٢

^١ - التين: ٣-١.

^٢ - أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٣١٩.

إنَّ هذا المقطع الشعري الذي يعتمد فيه الشاعر على تكرار القَسْمِ محاكيًّا القرآن الكريم هو أسلوب ليس فيه إبداع حميل.

نتائج البحث:

من خلال ما قام به البحث في أشعار محمود درويش وأمل دنقل في مجال التناصُّ القرآني، يمكن استنتاج ما يأتي:

- حظي القرآن الكريم بنصيب وافر من التناصات والدراسات الأدبية والفكرية في الشعر، نظراً لما فيه من أسلوب معجز وقيمة سامية، فصارَ مصدراً أساسياً للثقافة على جميع الأصعدة، ولعلَّ التطور الذي طرأ على الحياة السياسية في العصر الحديث جعل إفادة الشاعرينِ محمود درويش وأمل دنقل من القرآن الكريم وسيلة لمواجهة الحملات الاستعمارية التي استهدفت الموروث والمعتقد استهدافاً غير حاف على فطن.

- قد نلاحظ أنَّ الشاعرينِ قد قصداً استخدام العبارات والقصص القرآني عفواً أو قصداً لتحقيق غاية مقصودة، وهي إضاءة عتمة النصّ، وذلك عندما لا يتيسر لهما البُحُث والكشف، وخاصة في قصائدُهما السياسية، مما يمكنه من التمويه والتصرف بالآيات على نحو إيجابي أو سلبي أحياناً. فيحملانَا ما يريدان من معانٍ ومضمونين حتى وإن تعارضتْ مع مضمونها الأصلي في سياقه القرآني.

قائمة المصادر والمراجع

الكتب:

- القرآن الكريم
- الإمامي، أبوالقاسم الحسن بن بشر، الموازنة بين أبي تمام والبحترى، الجزء الأول، تحقيق: أحمد صقر، الطبعة الثانية، مصر، دار المعارف، ١٩٧٢ م.
- البيسطاني، محمود، الإسلام والفن، الطبعة الثانية، لبنان، بيروت، ١٩٩٢ م.
- جعفر العلاق، علي، الشعر والتلقى، الطبعة الأولى، عمان، دار الشروق، ١٩٩٧ م.

- ٤- محمد، حسين نجيب ، **حياة السيد المسيح (ع) في القرآن الكريم**، الطبعة الأولى بيروت، دار المادي للطباعة والنشر ، ٢٠٠٢ م.
- ٥- الخضور، صادق عيسى، **التواصل بالتراث في شعر عزالدين المناصرة**، الطبعة الأولى عمان-الأردن، دار مجلداوي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧ م.
- ٦- درويش، محمود ، **ديوان محمود درويش (مجلدين)**، ط:٤، ١٤، بيروت دار العودة، ١٩٩٤ م.
- ٧- دنقل، أمل ، **الأعمال الشعرية الكاملة**، الطبعة الثانية، بيروت، دار العودة، مكتبة مدبولي، ١٩٨٥ م.
- ٨- زايد، علي عشري، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، ط١، القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٩٧ م.
- ٩- الزعبي، أحمد، "النناص نظرياً وتطبيقياً"، ط:٢، عمان: مؤسسة عمرية، ١٩٨٩ م.
- ١٠- الصمادي، امتنان عثمان، "شعر سعدي يوسف (دراسة تحليلية)" ، ط:١، عمان: مطبعة الجامعة الأردنية، ٢٠٠١ م.
- ١١- ضرغام، عادل "في تحليل النص الشعري" ، ط:١، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ٢٠٠٩ م.
- ١٢- عبدالمطلب، محمد، "قراءات أسلوبية في الشعر الحديث" ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥ م.
- ١٣- عزام، محمد، "شعرية الخطاب السردي" ، ط:١، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٥ م.
- ١٤- العلاق، علي جعفر، "الشعر والتلقى" ، ط:١، عمان: دار الشروق، ١٩٩٧ م.
- ١٥- القرضاوي، يوسف، "كيف نتعامل مع القرآن العظيم؟" ط:٣، القاهرة: دار الشروق، ٢٠٠٠ م.
- ١٦- القبرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، "العمدة في محسن الشعر وآدابه" ، المجلد ٢، تحقيق: محمد قرقان، ط:١، بيروت: دار المعرفة، ١٩٨٨ م.

- ١٧ - كريستينا، جوليا، "علم النصّ"، ترجمة: فريد الراхи، ط١:١، المغرب: دار البيضاء، ١٩٩١ م.
- ١٨ - موسى، خليل، "قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر: (دراسة)"، ط١:١، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠ م.
- ١٩ - وعد الله، ليديا، "التناص المعرفي في شعر عزال الدين المناصرة"، ط١:١، الأردن: عمان، دار بحداوي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥ م.
- ٢٠ - هلال، محمد غنيمي، "الأدب المقارن"، ط٣:٣، مصر: مكتبة الأنجلو مصرية، (د.ت).
- المقالات والأطروحات:**
- ١ - بركة، نظمي، "التناصيّي في الشعر الفلسطيني المعاصر"، مجلة فكر وإبداع، القاهرة، العدد ٢٣٠٤، ٢٠٠٤ م.
- ٢ - جابر، ناصر، "التناصي القرائي في الشعر العماني الحديث"، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، المجلد ٢١، ٢٠٠٧ م.
- ٣ - جربوع، عزة، "التناصي مع القرآن الكريم في الشعر العربي المعاصر" مجلة فكر وإبداع، العدد ١٣، ٢٠٠٢ م.
- ٤ - حمدان، عبدالرحيم، "التناص في مختارات من شعر الانفاضة المباركة"، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والإنسانية، المجلد الثالث، العدد ٣، ٢٠٠٦ م.
- ٥ - الزبيدي، عبدالباسط، "المتوقع ولا المتوقع في شعر محمد درويش: (دراسة في جمالية التلقي)"، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشرعية ولغة العربية وآدابها، المجلد ١٨، العدد ٣٧٦، ١٤٢٧ هـ.
- ٦ - طه، أحمد، قراءة النهاية: "مدخل إلى قصائد الموت في "أوراق الغرفة"، مجلة الإبداع، العدد الخامس، ١٩٨٤ م.
- ٧ - عيد، رجاء، "النص والتناص"، بحث مستخرج من مجلة علامات في النقد، المجلد الخامس، نادي جدة الثقافي، المملكة العربية السعودية: جدة، ١٩٩٠ م.
- ٨ - مرتاض، عبد الملك، "فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص"، مجلة علاقات، الجزء الأول، المجلد الأول، ١٩٩١ م.

٩ - هلال، عبدالناصر، "توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر في مصر"، أطروحة دكتوراه، جامعة عين شمس: كلية البنات، ١٩٩٦ م.

المصادر الإلكترونية:

- 1- <http://misuratau.edu.ly/alsatil/5/8.pdf>
- ١ - الكلامى، ناجية مولود (د.ت) "التناسق القرآنى فى الشعر الليبي الحديث (على الفزانى و محمد الشلطاوى وإدريس بن الطيب أفنون ذجاً)"، مجلة الساتل.
- 2- <http://tolga.maghrebarabe.net>
- ٢ - خواجة، علي حسن (٢٠١٠م) "استحضار الغائب: (قراءة في منجز شهاب محمد الشعري)"
- 3- http://alukah.net/Literature_Language
- ٣ - عمّارة، إخلاص فخرى (٢٠٠٧م) "شروط استلهام القرآن الكريم والاقتباس منه"
- 4-<http://almuqri.com/printpage.php>
- ٤ - موقع محمد مختار مصطفى المقرئ، "حكم الاقتباس من القرآن"
- 5-<http://flyarb.com>
- ٥ - منتديات فلاي كيت، "فوائد خطيرة حول تضمين آيات القرآن في الشعر وغيره"
- 6-http://alukah.net/Web/literature_language
- ٦ - شبكة الألوكة، "الاقتباس واستلهام القرآن الكريم في شعر أمل دنقل"
- 7-<http://mexat.com>

مسوّغات أم الباب في التراث التحويي

الدكتور إبراهيم محمد الباب *

الملخص

يقف هذا البحث عند مصطلح كثُر استخدامه في نحونا العربي تحت عنوان "أم الباب"، محاولاً تحدideه، مع بيان المفاهيم التي استُخدِمتْ للتعبير عنه، أو التي تنوَّعت للوصول إليه. وذلك من خلال تتبع قسم كبير من علماء التحرر والاطلاع على مؤلفاتهم. ثم يبحث في توظيف هذا المفهوم في التراث عبر ثلاثة عناوين فرعية هي: الأدوات غير العاملة التي قام النحاة بإعراب قسم كبير منها بناء على المعنى الذي توديه، فقدموها براهن وحججاً لتسوية أصالتها. والأدوات العاملة التي يختلف في بعضها الإعراب عن المعنى الدلالي أو السياقي الذي ترد فيه، وقد يتتفق في بعضها الآخر الإعراب مع المعنى؛ كما أنهما رأوا في هذه الأدوات خصوصيات تفرد بها كلّ أداة عن الأخرى في إثبات الاستدلال على الأصالة التي يتحدينون عنها. والأبواب التحويية لبعض الأفعال التي بين البحث فيها المعطيات التي اعتمدت، والميررات التي سوَّقت هذه التسمية تصريحاً أو تلميحاً. وهي ميررات تعود إلى الشكل أحياناً، وتعتمد على المضمون أحياناً أخرى، وقد تأخذ بكليهما معاً.

الكلمات المفتاحية: أم الباب، المنزلة، الأصل.

• المقدمة:

في التراث التحويي مجموعة من القضايا التي جعلت أصلاً. وهذا الأصل كثيراً ما عُبِرَ عنه بمصطلح أم الباب. فقد دأب النحاة منذ سيبويه على الرجوع عند هذا المصطلح، يعزون إليه كثيراً من مسائلهم وقضاياهم بأساليب مختلفة، وعبارات متنوعة، تفضي جميعها إلى هذه الدلالة. فاحياناً يكون تصريحاً لفظياً واضحاً، وأحياناً أخرى يكون بتعابير أو تسميات يمكن حملها على ذلك. كتصريحهم بالأصل أو الأصالة، والحمل، والمنزلة، ومحيء كلمة معنٍ كلمة أخرى، المشهور أو

* - أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا.

الشهرة، وكثرة الاستخدام... إلخ. وكلها تسميات تعود إلى مفهوم "أم الباب" الذي عدّوه رأساً أو محوراً تدور حوله هذه الألفاظ، وتنسّم بما يتسّم به، وتدلّ على ما يدلّ عليه. وليس هذه التسمية اعتباطيةً أو مصادفةً أو ظنّاً أو... وإنما هي - في تقديرِي - خلاصة فكرٍ منظّمٍ منهجٍ حفظ التراث اللغويّ، وبين القاعدة النحووية بعد دراسة وفهمٍ حتى اكتملت على صورتها التي أريد لها أن تكون؛ فكّر لم يكن بعيداً عن المنطق ودلالة، أو علم الكلام ومفاهيمه الفلسفية. فكلمة "أم" قد يكون فضليها نحاتنا القدماء ومنتبعهم لما من دلالة - في أذهانهم - على الأصالة، والبيان، والوضوح، والشمول، والاتساع، والتتجدد، وغير ذلك من الدلالات التي يجعلها أكثرَ خصوبةً، وأشمل استيعاباً، وألّصن بياناً بالمراد.

والحديث عن "أم الباب" حديثٌ يتّسع؛ إذ يجتاز دلالة إلى مفهوم الأصل والفرع، والثابت والمتغير، وما يعمل بشروط وغير شروط. كما يجتاز إلى تساؤلات مفادها: ما حدود "أم الباب"؟.. وهل هو للمطرد في العمل أو لغيره؟.. ومني يكون المصطلح شاملًا ومتي لا يكون؟.. وهل للوظيفة النحووية أو للمحور الدلاليي أثر في ذلك؟.. وأيندرج تحته ما ليس فيه خلاف في النوع بين الاسمية والفعلية والحرفية أم ما فيه خلاف؟... وهذه الأشياء تحتاج إلى دراسة شاملة وقراءةٍ مفصّلة للتراث.

أهداف البحث وأهميته:

يهدف البحث إلى الوقوف عند ما تناوله النحاة في تعبيرهم التي تندرج تحت هذا المصطلح، للكشف عن المسوّغات التي أتاحت لهم جعل ما وقفوا عنده أمّاً للباب، أو أصلاً للحمل عليه. ولن يخوض البحث في البني العميقه لمصطلح أم الباب، وإنما سيتجاوزها مكتفيًا بما تناوله النحاة - تصرّجاً أو تلميحاً - من ألفاظ اختصت بوظيفة نحوية ما؛ سواء أكان ذلك على مستوى حروف المعاني أم على مستوى بعض الأبواب النحووية المختلفة.

منهج البحث:

يعتمد البحث على المنهج الوصفيّ الذي يقوم على قراءة ما يتعلّق بهذه الظاهرة في التراث اللغويّ عامّةً، والنحوويّ خاصّةً، ثمّ تصنيف تلك القراءة، وتبسيب معطياتها، وتحليلها تحليلًا يُظهر النتائج المستمدّة من هذا الاستقراء.

البحث:

ورد مصطلح "أم الباب" في أغلب كتب النحو مصرحاً به في مسائل متعددة تدرج تحت الأدوات غير العاملة، والأدوات العاملة، والأبواب التحوية لبعض الأفعال.

- الأدوات غير العاملة:

في الأدوات غير العاملة عبارات كثيرة استخلصمت للتعبير عن الإعراب بالمعنى أو الدلالة. فقد أعرب النحاة كثيراً من هذه الحروف بناءً على المعنى، وليس بناءً على الوظيفة التحوية. وأول هذه الحروف المهمزة التي هي أصل أدوات الاستفهام، وأم الباب فيه. وما تعبيرهم عن إعرابها بائتها حرف استفهام إلا ترجمة لمعناها. وقد يكون لجعلهم إياها "أم الباب" مبررات وميزات لا يجدها في غيرها من أدوات الاستفهام الأخرى. فسيبويه يرى أنها في الأصل حرف استفهام، ولا تأتي لغيره، وليس للاستفهام حرف غيرها^١. وقد صرّح بأسميتها للاستفهام كل من ابن الحاجب، وابن يعيش، والزركشي^٢. وصرّح بائتها أصل في الاستفهام كل من المرادي وابن هشام الأنباري^٣.

ثم راح النحاة يفتدون مبررات أصلتها أو تقديمها على غيرها. فمن ذلك أنها ترد لمعانٍ آخرى غير الاستفهام الحقيقي، وأنها تدخل على الإثبات وعلى النفي. ولما تام التصدير، ويجوز حذفها بدليل، وتحمل عليها في الدلالة أدوات أخرى كما في "كم" الاستفهامية. ويمكن معادلتها بأم كما يمكن الفصل بينها وبين الفعل، ويجوز دخولها على الواو والفاء وثم من حروف العطف... إلى ما هنالك من المسوغات التي يجعلها أكثر اتساعاً ودوراناً واستخداماً من أدوات الاستفهام الأخرى.

والأدلة الثانية من حروف المعاني التي عبر النحاة عن إعرابها بمعناها هي السين المختصة بالمضارع. فهي حرف استقبال إعراباً ومعنى. ويبدو من تعابير النحاة ومصطلحاتهم أنها الأصل في الدلالة على الاستقبال؛ وأن "سوف" محمولة عليها إلا أنّ سوف أشدّ تراخيّاً في الاستقبال من السين وأبلغ

^١ - سيبويه، الكتاب، ج ١ ، ص ٩٩ .

^٢ - ابن الحاجب، الإيضاح في شرح المفصل، ج ٢ ، ص ٢٣٤ . وابن يعيش، شرح المفصل، ج ٨ ، ص ١٥١ . والزركشي البرهان، ج ٤ ، ص ١٧٨ .

^٣ - الزجاجي، الجمل في التحوّل، ص ١٣٤ . والمرادي، الجني الثاني، ص ٣١ . وابن هشام، مغني الليب، ص ١٨ - ٢٥ .

تنفیساً^١. ويوضح العکبری سبب اختصاص السین بالفعل وقرها منه، وابتعاد "سوف" عنه، فيقول: " وإنما اختصت السین بالفعل لأنّ معناها جواب لـن يفعل، وكذلك سوف. إلا أنّ سوف تدلّ على بعد المستقبل من الحال، والسين أقرب إلى ذلك منها"^٢. وكأنّ في هذا التوضیح إشارة إلى أصلية السین وفرعیة "سوف". وهي أصلية قد تكون مستمدّة من عدد الحروف. فربما دلت قلة الحروف على الأصلية، وكثراها على التفرع. ولهذه الظاهرة نظائر كثيرة في تراثنا اللغوي. نذكر منها ما وقف عليه ابن حنّي في "باب في زيادة الحروف وحذفها". فقد يكون الحرف مغنياً عن الفعل؛ كما النافية التي تعني أنفي، وإلاً. معنى أشتني، والواو. معنى أعطف، و"هل". معنى أستفهم... إلخ.^٣ وقد تكون قلة الحروف دالّة على قوّة المعرفة، وزيادتها دالّة على إرادحة التوكيد بها؛ يقول: "فاما عنر حذف هذه الحروف فلقوّة المعرفة بالوضع... وأما زيادتها فالإرادة التوكيد بها"^٤.

وتكون "أي" حرف تفسير معنّى وإعراباً. وهي الأصل في هذا الباب، ولم يصرّح التحاة بهذه الأصلية، ولكن يفهم من عبارتهم أنها أصل ذلك. فالتفسير بالحروف لا يكون إلا بالحروفين "أي" و"أن". وفي كتب التراث النحوی إجماع على أن "أن" التفسيرية محمولة على "أي". وهذا الحمل أو الأصلية عبر عنه التحاة بمعصطلح المنزلة، بدءاً من سيبويه الذي عقد لذلك باباً قال فيه: "هذا باب ما تكون فيه أن منزلة أي"^٥. ويکاد يجمع من ذكر التفسير بأنّ على أنها منزلة "أي"^٦. ولهذا الحمل ميراته عندهم. فقد ذکروا ما يسوغ أصلية "أي" وفرعیة "أن". ومما ذکروه أن "أي" تكون حرف تفسير في المفردات والجمل، وتقع بعد القول وغيره، وليس في مجئها للتفسير شروط

^١ - ابن بعیش، شرح المفصل، ج ٨، ص ١٤٨. المرادي، الجنی الثاني، ص ٥٩، ٤٥٨. وابن هشام، مغنى الليب، ص ١٨٤ - ١٨٥.

^٢ - العکبری، اللباب في علل البناء والإعراب، ج ١، ص ٤٩.

^٣ - ابن حنّي، الخصائص، ج ٢، ص ٢٧٣ - ٢٧٤.

^٤ - المرجع نفسه، ج ٢، ص ٢٨٤.

^٥ - سيبويه، الكتاب، ج ٣، ص ١٦٢.

^٦ - المرادي، الجنی الثاني، ص ٢٢٣، ٢٢٠. وابن هشام، المغنى، ص ٤٧، ١٠٦. وابن بعیش، شرح المفصل، ج ٨، ص

محددة. وأمّا "أنْ" فلا تكون إلا في الجمل، ولا تأتي للتفسير إلا بشرط، منها: أن تسبق بجملة فيها معنى القول دون حروفه، وأن تتأخر عنها جملة، وألا يدخل عليها حرف جرّ. وأضاف ابن عيّش في الفرق بينهما عبارة قلما وقف عندها التسخّة، وهي قوله: "فأمّا أي فتكون تفسيراً لما قبلها وعبارة عنه^١". ثم راح يشرح هذه العبارة مبيّناً أن الجملة الواقعـة بعد "أي" إمّا أن تكون توضيحاً قريباً بلـفظه مما قبلها، كقوله:

وَرَمِينِي بِالظَّرْفِ أَيْ أَنْتَ مُذْنِبٌ وَتَقْلِيْنِي لَكَنَّ إِيَّاكِ لَا أَقْلِي

وهذا ما عبر عنه بقوله "تفسيرأً لما قبلها". وإمّا أن تكون هي نفسها ما قبل "أي"، كقولك: رَكِبَ بَسِيقَهُ؛ أَيْ وَسِيقَهُ معاً. وهذا ما عبر عنه بقوله "عبارة عنه".
وليس الأمر كذلك مع "أنْ". فالكلام قبلها فيه شيء من الشمول أو العموم أو الغموض؛ ثم تأتي "أنْ" لنفسـه وتوضـحـه. ففي قوله تعالى: ﴿وَانطَّلَقَ الْمَلَأُ مِنْهُمْ أَنْ امْشُوا وَاصْبِرُوا عَلَى آهَتِكُمْ...﴾ ص ٦ نجد أنّ المشـيـ يختلفـ عنـ الانـطـلاقـ، لأنـهـ تـخصـيـصـ وـتحـديـدـ وـتقـيـيدـ، وـأـمـمـاـ الانـطـلاقـ فـعـومـ وـشـمـولـ وـاحـتمـالـ. ولـذـلـكـ كـانـتـ "أـيـ" أـشـلـ فيـ استـخدـامـهاـ منـ "أـنـ" فـجـعـلـتـ أـمـ الـبابـ.
أـضـفـ إـلـىـ ذـلـكـ أـنـ "أـيـ" لاـ تـأـتـيـ إـلـاـ لـوـظـيفـتـينـ نـحـويـتـينـ، هـمـاـ النـداءـ، وـالـتـفـسـيرـ. وـأـمـاـ "أـنـ" فـيـهاـ أـرـبـعـةـ أـوـجـهـ نـحـويـةـ، هـيـ: النـصـبـ، وـالـتـحـيـفـ، وـالـزـيـادـةـ، وـالـتـفـسـيرـ. وـرـبـماـ كـانـ ذـلـكـ هوـ سـبـبـ جـعـلـهـ "أـنـ" فـرعـاـ وـ "أـيـ" أـصـلـاـ.

وـحـرـفـ الإـضـرابـ الـذـيـ لاـ يـفـارـقـ هـذـاـ الـمعـنـىـ إـلـىـ غـيرـهـ هوـ "بـلـ". وـتـعرـبـ فيـ تـعبـيرـ التـسـخـةـ: حـرـفـ إـضـرابـ لـاـ مـحـلـ لـهـ مـنـ الإـعـرـابـ. وـالـإـضـرابـ مـعـهـ كـمـاـ يـذـكـرـ التـسـخـةـ عـلـىـ نـوـعـيـنـ: إـيـطـالـيـ وـأـنـتـقـالـيـ.
وـقـرـيـنةـ هـذـاـ الـمـعـنـىـ أـنـ يـأـتـيـ بـعـدـهـ جـمـلـةـ. وـأـمـاـ إـنـ جـاءـ بـعـدـهـ مـفـرـدـ فـهـيـ حـرـفـ عـطـفـ لـاـ حـرـفـ إـضـرابـ^٢.
وـمـعـنـيـ الإـضـرابـ كـمـاـ يـقـولـ سـبـيـوـيـهـ "تـرـكـ شـيـءـ مـنـ الـكـلـامـ وـأـخـذـ فـيـ غـيرـهـ"^٣. وـدـلـالـةـ أـصـالـةـ "بـلـ" فيـ

^١ - ابن عيّش، *شرح المفصل*، ج ٨ ، ص ١٤٠.

^٢ - ابن هشام، *معنى الليبي*، ص ١٥١ - ١٥٢.

^٣ - سبيو، *الكتاب*، ج ٤ ، ص ٢٢٣.

الإضراب أمران^١: الأول أنّ معنـى الإضراب لا يفارقها، ولم يُذكـر لها من المعنى غيره. والثاني أنّ "أو" تأتي للإضراب بمعنى "بل"؛ وتحمل عليها في أداء هذه الدلالة.

ومرجـ التـحةـ في بعضـ الأـدـواتـ بـينـ أـكـثـرـ مـنـ مـصـطـلـحـ، وجـعـلـواـ هـذـاـ التـرـكـيـبـ المـزـجـيـ كـالـكـلـمـةـ الواحدـةـ. إذ رأـواـ فيـ بـعـضـ الأـدـواتـ أـكـثـرـ مـنـ معـنـىـ، بلـ إـتـهـمـ لمـ يـفـصـلـوـ بـينـ المـعـانـيـ الدـقـيقـةـ لـبعـضـ الأـدـواتـ فـلـجـؤـواـ إـلـىـ هـذـاـ التـرـكـيـبـ الثـنـائـيـ. مـنـ ذـلـكـ ماـ نـرـاهـ فـيـ تـعـبـيرـهـمـ عـنـ "أـلـاـ" الـتـيـ جـعـلـوهـاـ حـرـفـ تـبـيـهـ وـاسـفـتـاحـ. فـمـرـجـواـ فـيـهـاـ بـيـنـ الـوـظـيـفـةـ النـحـوـيـةـ وـالـدـلـلـةـ السـيـاقـيـةـ. وـيفـهـمـ مـنـ كـلـامـ اـبـنـ هـشـامـ أـنـ التـبـيـهـ هوـ مـعـنـاهـاـ، وـالـاسـفـتـاحـ هوـ وـظـيـفـتـهـ التـحـوـيـةـ؛ يـقـولـ فـيـ مـعـرـضـ حـدـيـثـهـ عـنـهـ "تـكـونـ لـلـتـبـيـهـ قـدـلـ" عـلـىـ تـحـقـقـ مـاـ بـعـدـهـاـ، وـتـدـخـلـ عـلـىـ الـجـمـلـتـيـنـ... وـيـقـولـ الـمـعـرـبـوـنـ فـيـهـاـ حـرـفـ اـسـفـتـاحـ فـيـبـيـنـوـنـ مـكـانـتـهـاـ وـيـهـمـلـوـنـ مـعـنـاهـاـ".^٢

وـلمـ يـذـكـرـ سـيـبـوـيـهـ فـيـ "أـلـاـ" غـيرـ التـبـيـهـ، يـقـولـ فـيـ بـابـ عـدـةـ مـاـ يـكـونـ عـلـيـهـ الـكـلـمـ: "وـأـمـاـ أـلـاـ فـتـبـيـهـ، تـقـولـ أـلـاـ إـتـهـمـ ذـاهـبـ" .^٣ وـعـلـىـ هـذـهـ الدـلـلـةـ حـمـلـ "أـمـاـ" فـجـعـلـ قـوـلـهـ: أـمـاـ إـتـهـمـ ذـاهـبـ بـمـتـرـلـةـ أـلـاـ إـتـهـمـ ذـاهـبـ، وـلـمـ يـذـكـرـ الـاسـفـتـاحـ .^٤ وـأـمـاـ الرـمـانـيـ وـالـزـجـاجـيـ فـيـجـعـلـانـ "أـلـاـ" تـبـيـهـاـ وـافـتـاحـاـ، وـلـمـ يـذـكـرـ مـصـطـلـحـ الـاسـفـتـاحـ .^٥ وـيـدـوـ أـنـ هـذـاـ مـصـطـلـحـ نـشـأـ بـداـيـةـ الـقـرـنـ السـابـعـ الـمـجـرـيـ .

وـهـذـهـ الـأـدـاةـ أـصـالـةـ فـيـ هـذـاـ الـمـعـنـىـ، لـأـنـ غـيرـهـاـ يـحـمـلـ عـلـيـهـاـ، وـهـيـ لـأـتـحـمـلـ عـلـيـهـاـ. وـمـاـ حـمـلـ عـلـيـهـاـ الـأـدـاةـ "أـمـاـ" الـتـيـ عـدـوـهـاـ حـرـفـ استـفـتـاحـ بـمـتـرـلـةـ "أـلـاـ" .^٦ وـكـذـلـكـ حـمـلـتـ عـلـيـهـاـ "هـاـ" الـتـيـ لـلـتـبـيـهـ .^٧ وـيـدـوـ مـنـ اـسـتـخـدـمـهـمـ مـصـطـلـحـ بـمـتـرـلـةـ أـنـ الـأـصـالـةـ فـيـ "أـلـاـ" وـالـفـرـعـيـةـ فـيـ غـيرـهـاـ. وـرـبـمـاـ حـمـلـهـمـ عـلـىـ هـذـهـ الـأـصـالـةـ ثـبـاتـ فـيـ "أـلـاـ" وـالـتـغـيـرـ فـيـ غـيرـهـاـ. فـقـدـ ذـكـرـوـاـ أـنـ "أـمـاـ" تـحـدـفـ أـلـفـهـاـ فـتـبـقـىـ بـعـنـهـاـ".

^١ - المرادي، الجني الثاني، ص ٢٢٩، ٢٣٥.

^٢ - ابن هنـامـ، مـعـنـيـ الـلـبـيـبـ، ص ٩٥ - ٩٦.

^٣ - سـيـبـوـيـهـ، الـكـتـابـ، جـ ٤ـ، صـ ٢٣٥ـ.

^٤ - المصـدرـ نـفـسـهـ، جـ ٣ـ، صـ ١٢٢ـ.

^٥ - الرـمـانـيـ، مـعـانـيـ الـحـرـوفـ، صـ ١١٣ـ، ١١٤ـ، وـالـزـجـاجـيـ، حـرـوفـ الـمـعـانـيـ، صـ ١١ـ.

^٦ - المرادي، الجني الثاني، ص ٣٩٠ـ. وـابـنـ هـنـامـ، مـعـنـيـ الـلـبـيـبـ، صـ ٧٨ـ.

^٧ - ابن عـيشـ، شـرـحـ الـمـصـلـلـ، جـ ٨ـ، صـ ١١٥ـ - ١١٦ـ.

ألا". ونقلوا عن العرب قولهم: أَمْ وَاللَّهُ لَا فَعَلَنْ؟ وَهُمْ يَرِيدُونَ "أَمَا"، فـحذفوا ألفها للتحقيق. كما ذكروا أنّ "ها" تكون للتبيه فتدخل على أسماء الإشارة وعلى الضمائر فقط، في مثل: هذا، وهذه، وهذا أنا ذا، وهو ذو... إلخ. وذلك للتبيه المخاطب على ما بعدها من الأسماء المبهمة.^١

وتنفرد "ألا" بالأصالة في معنى آخر ذكره التحاة وهو العرض والتحضيض، وقد جعلوا التركيب ثنائياً وإن كان دوران العرض في كتبهم أكثر من التحضيض. ولم يصرّحوا بأصالتها، ولكن يفهم من كلامهم أنها أصلٌ وأنّ "ألا، وهلا، وأما، ولو لا، ولوما" محمولة عليها. فقد ذكر ابن عييش من حروف التحضيض "هلاً وألا" من دون تحديد للأصل، ثم أضاف إلىهما "لو لا ولوما"، وأضاف إلى الآخرين دلالة الامتناع إضافة إلى التحضيض^٢. وذكر المرادي أنّ "ألا" تكون للعرض، وهي مختصة بالفعال، نحو: ألا ترُلْ عندنا فـتـحـدـثـنا. وإنْ جاء بعدها اسمٌ فهو مقدّرٌ على إضمار الفعل. وتكون للتحضيض لأنّها مختصة بالطلب، ولكن التحضيض أشدُّ توكيداً من العرض^٣. وأما ابن هشام فقد جعل "ألا" للعرض والتحضيض معاً. ووافق المرادي في أنّ العرض طلبٌ بين، والتحضيض طلبٌ بحثٌ وتوكيدٌ^٤.

ودلالة العرض والتحضيض في "ألا، وهلا، ولو لا، ولوما" مطردة عند معظم التحاة. ولكنهم لم يذكروا الأصل، ولم ينتبهوا على حمل أداة على أخرى في هذه الدلالة ما عدا المرادي الذي يفهم من كلامه التصريح بأصالة "ألا" عندما قال عن "أما": " تكون للعرض كأحد معاني "ألا" المتقدمة الذكر ".^٥

وأيّاً ما كانت هذه الدلالة أو هذه المصطلحات فإن قرب "ألا" من أصالة العرض والتحضيض أكثر من غيرها، وأنّ التعبير بثنائية التركيب يشمل الإعراب والمعنى على حد سواء.

^١ - المرجع نفسه، ص ١١٦.

^٢ - ابن عييش، شرح المفصل، ص ١٤٤ - ١٤٥.

^٣ - المرادي، الجني الثاني، ص ٣٨٢.

^٤ - ابن هشام، معنى الليبب، ص ٩٧.

^٥ - المرادي، الجني الثاني، ص ٣٩٢.

وممّا عبروا عن إعرابه معناه وكان أصلًا أو أمّا للباب هو حرف الجواب "نعم" التي أعربوها حرف جواب لا محل له من الإعراب، ومعناها عندهم لا يخرج عن الجواب وإن اختلفت ألفاظهم زيادةً أو نقصاً. فهي عند سيبويه عدّة وتصديق من دون ذكر لمصطلح الجواب^١. وأضاف من جاء بعده مصطلح الجواب؛ فرأوها حرف جواب، وهي عدّة وتصديق، أو وعد وإعلام. وتأتي لتصديق المخبر، أو إعلام المستخبر، أو وعد الطالب^٢. وذكر بعضهم فروقاً بينها وبين بعض أحرف الجواب؛ وربما كان في هذه الفروق ما يبيح لها تصدر هذا الباب. وقد حملوا عليها مجموعة أدوات جعلوها أشبه بالفروع التابعة لها^٣. لأن "نعم" هي المخور أو المعيار الذي كانوا يقيسون عليه؛ فقلوا في كل واحدة منها حرف جواب بمعنى "نعم". وبذلك جعلوها أصلًا وجعلوا غيرها فرعاً تابعاً لها. وممّا يسوغ هذه الأصالة أو الفرعية عبارتهم المكررة في كل أداء^٤ حرف جواب بمعنى نعم^٥. وأمّا الأدوات المحمولة عليها فهي: "إن، وإي، وبجل، وبلي، وجلل، وجير، وأجل، ولا"^٦. وممّا يسوغ جعلهم إليها أصلًا في الجواب - على الرغم من أنها وردت للجواب أربع مراتٍ في القرآن الكريم، ووردت "بلي" اثنين وعشرين مرّة - أنها أكثر استخداماً وتدالاً من "بلى"، وهي تصلح في الأماكن كلّها. وأمّا بلى فلا تصلح إلا بعد النفي. وبذلك تحمل "نعم" من الاتساع في الاستخدام ما لا تحمله "بلى". يقول ابن هشام: "والحاصل أنَّ "بلى" لا تأتي إلا بعد نفي، وأنَّ "لا" لا تأتي إلا بعد إيجاب، وأنَّ "نعم" تأتي بعدهما"^٧.

- الأدوات العاملة:

الأدوات العاملة هي التي تحمل وظيفة نحوية مستقلة عن معناها الدلالي أو السياقي. إذ تأتي عاملة للجر أو النصب أو الجزم، ويكون معناها مختلفاً في التعبير عن إعرابها. وأحياناً قد يجمعون في إعرابهم

^١ - سيبويه، الكتاب، ج ٤، ص ١٢٣.

^٢ - الرّمانى، معاني الحروف، ص ١٠٤. والرّجاجى، حروف المعاني، ص ٦. والمرادى، الجنى الدّائى، ص ٥٠٥ - ٥٠٦.

^٣ - ابن هنّام، مغنى الليب، ص ٤٥٢. وابن بعشن، شرح المفصل، ج ٨، ص ١٢٣.

^٤ - على سبيل المثال: ابن هشام، مغنى الليب: ٥٦، ١٠٥، ١٠١، ١٥١، ١٦٢... إلخ.

^٥ - ابن بعشن، شرح المفصل، ج ٨، ص ١٢٤. وابن الحاجب، الإيضاح في شرح المفصل، ج ٢، ص ٢١٣ وما بعدها.

^٦ - ابن هنّام، مغنى الليب، ص ٤٥٢. وابن بعشن، شرح المفصل، ج ٨، ص ١٢٣.

بين المعنى والوظيفة النحوية، فيقولون مثلاً: الباء حرف جرّ وقسم، "أنْ" حرف مصدرى ونصب واستقبال... إلخ. والفرق بين هذا النوع وما سبقه أنّ الأداة هنا لها دلالة سياقية وعمل نحوىٰ وظيفيٰ؛ وإن كان في هذا العمل خلاف. إذ جعل بعضهم العمل للأداة نفسها، وعزاه بعضهم لغيرها. ومهما يكن فإنّ هذا النوع يختلف عما سبقه؛ لأنّ الأدوات غير العاملة التي مررت سابقاً كان المصطلح واحداً فيها إعراباً ودلالة. والأدوات العاملة التي صرّح التحاة بأمتيازها للباب تصريحاً أو تلميحاً هي أكثر من تلك التي لم تعمل. وكانوا يصرّحون بأم الباب أحياناً، ويعبرون عنه أحياناً أخرى بمصطلحات دالة على ذلك كالأصل والفرع، أو القوّة، أو المترلة، أو كثرة الاستعمال، أو الحمل، أو القياس، أو ما يوحى بذلك.

فقد ذكر التحاة أنّ الباء هي أصل حروف القسم. تجرّ ما بعدها عملاً وتحمل معنى القسم دلالة. وهذه الأصلة ميرراها عندهم. فالباء تنفرد بأمور لا تجوز في غيرها، منها: جواز ذكر الفعل معها، وجواز دخولها على الصمير، وجواز استخدامها في القسم الاستعطافيٰ، وهي تجرّ في القسم وفي غيره^١. وهي عند التحاة أكثر أدوات القسم استخداماً؛ إلا سيبويه الذي جعل الواو أولًا، ثم الباء بعدها؛ قال: "وللقسم والمقسم به أدواتٌ في حروف الجرّ، وأكثرها الواو، ثم الباء، يدخلان على كل ملوف به، ثم التاء..."^٢. وجعل بعضهم الواو بدلاً من الباء، والتاء بدلاً من الواو، يقول الرّمخنيري^٣: "الباء هي الأصل، والتاء بدل من الواو المبدلة منها"^٤. وهذه الميزات لا توجد في غير الباء من أحرف القسم. ولذلك كانت الأحرف الأخرى محمولة عليها، وفرعاً لها. وأمّا الأحرف المحمولة عليها كالواو، والتاء، واللام، والممزة فليس لأيٍ منها ميزات الباء؛ وهي أحرف مشروطة بدخولها على اسم الله تعالى، وبوجوب حذف فعل القسم معها.

^١ - العكيري، الباب في علل البناء والإعراب، ج ١، ص ٣٧٤. المرادي، الجني الدّاني، ص ٤٥. وابن هشام، المغني، ص ١٤٣. والسيوطى، همع المقام، ج ١، ص ٤٧٧ - ٤٨٢.

^٢ - سيبويه، الكتاب، ج ٣، ص ٤٩٦.

^٣ - الرّمخنيري، الكشاف، ج ٣، ص ١٢٢. المرادي، الجني الدّاني، ص ٥٧. وابن هشام، مغنى الليسب، ص ١٥٧.

وممّا فيه أصالة تفاس علىها أدوات أخرى أو تُحمل علىها الواو العاطفة التي عبر النّحاة عنها نحوياً بالعاطف، ودلاليًّا بأكثر من مفهوم؛ كالإشراك، والجمع، والترتيب، والمعية... إلخ. ولها أحكام تنفرد بها عن غيرها من أحرف العطف الأخرى تبلغ ما يقرب من ست عشرة ميزة^١. وقد صرّح بعضهم بأنّها أم الباب في العطف، يقول المرادي: " وهذا أصل أقسامها وأكثرها، والواو أم باب حروف العطف، لكثره محالها فيه، وهي مشركه في الإعراب والحكم "^٢. وعبر عن أصالة الواو في العطف غير واحد النّحاة. وبناء على هذه الأصالة حُملت علىها أحرف العطف الأخرى. وقد يكون في بعض مصطلحاتهم ما يعلل سبب أصالتها. فهي لا تدل إلا على الإشراك أو الجمع، والأدوات الأخرى تدل على الإشراك وعلى شيء آخر. ولذلك كانت الواو كالمفرد وبقية الأدوات كالمركب. وبالقياس المتبّع عند النّحاة فإن المفرد أصل للمركب وسابق عليه. ويفهم من حديثهم عن أحرف العطف أنّ هذه الواو التي هي أم الباب ميزتين لا تتحققان في غيرها: الأولى انفرادها بأحكام خاصة لا نجد لها في الأحرف الأخرى. والثانية أنها للإشراك في الإعراب والحكم معاً. يضاف إلى ذلك أنها سامية الأصل في العطف، وأنحوافها العواطف إنما موضوعة اختصت في وضعها بالعربية، وإنما أنها لم تستخدم في كل اللغات السامية^٣. وقد حُمل على هذه الواو أحرف أخرى للعاطف، فذكر النّحاة أن " أو " تكون معنى الواو، و" إلا " تكون بمثابة الواو في التشيرك في اللفظ والمعنى^٤.

وفي حروف الجرّ الأصلية يفهم من تعبير النّحاة أن " من " هي أم الباب في ذلك. إذ حُمل عليها كثير من حروف الجرّ عملاً ودلالة. ويرى النّحاة أنّ لها صدر الباب لأسباب. منها كثرة الاستعمال، وسعة التصرّف، ووقعها في أول حروف الجرّ. يقول ابن عييش في شرحه معللاً تقديمها وتصدرها لدى الزمخشري: " قد صدر صاحب الكتاب كلامه وابتداه بمن، وهي حرية بالتقديم لكثرة دورها في الكلام، وسعة تصرّفها..." ^٥. ثم يبيّن أنّ السّعة والتصرّف يقتومان على أمور متعددة، منها: ابتداء

^١ - ابن هشام، مغني اللبيب، ص ٤٦٤ . والسيوطى، الأشباه والنظائر، ج ٢ ، ص ١١٨ .

^٢ - المرادي، الجنى الدّاني، ص ١٥٨ .

^٣ - برحيثراسر، التطور التحوي للغة العربية، ص ١٧٨ .

^٤ - ابن هشام، مغني اللبيب، ص ١٠١ ، والمرادي، الجنى الدّاني، ص ٢٢٩ .

^٥ - ابن عييش، شرح المفصل، ج ٨ ، ص ١٠ .

الغاية زمانية ومكانية، وكوْنها للتَّبَعِيسُ، وبيان الجنس، والبدل، ولا تَهَيِّءُ الغاية عند بعضهم، وجواز زِيادَهَا، واحتِصَاصُهَا بِعِرْضِ الظَّرُوفِ بعد وقبل دون وعنده ولدن ولدى وحيث....

ومن تصَّرُّفَهَا للباب حمل مذ ومنذ عليها، يقول الزَّجاجي^١: "منذ في الزَّمان بِعِرْضٍ من في سائر الأسماء"^٢. وهي واحدة من حروف الجر الأصلية في اللغات السامية^٣. ويذكر التَّحَاةُ أَنَّهَا من أقوى حروف الجر استخداماً، ويبَدِّلُونَ بِهَا عند ذكرهم لحروف الجر. وما هذه الميزات إِلَّا دلالة على أصلتها وتصَّرُّفَهَا على حروف الجر الأخرى.

وفي التَّداء تصَّرُّفٌ "يا" هذا الباب، وهي مَمَّا صُرِّحَ به في كونها أمَّا للباب في ذلك. ويذكر التَّحَاةُ لها مجموعة من الميزات التي تؤَهِّلُها لذلك. فهي أصل حروف التَّداء، تستعمل للقريب والبعيد، وتكون للاستغاثة والتَّدْبِيَة والتَّعْجِب، وقد صَرَّح ابن عيَشَ بذلك فقال: "فَلَمَّا كَانَتْ تَدُورُ فِي هَذَا الدُّورَانِ كَانَتْ لِأَجْلِ ذَلِكَ أَمَّ الْبَابِ وَالْأَصْلُ فِي حِرْفِ التَّداءِ"^٤. ومتى يضاف إلى خصائصها وميزاتها وميزرات تصَّرُّفَهَا للباب أنها تعمل ظاهرة ومقدمة؛ إذ لا يقدر عند الحذف غيرها. وينادي بها اسم الله عزَّ وجلَّ. كما ينادي بها أيَّها وأيَّتها. ولم يستخدم في القرآن الكريم من أدوات التَّداء غيرها. ويجوز أن يليها غير المنادي كال فعل، والحرفين "ليتْ" ، و"ربْ" ، والجملة الاسمية.

وفي التَّواصِبِ حدَّ التَّحَاةُ أمَّ الباب بِأَنَّ التَّاصِبَةَ، ومن تَعَابِيرِهِم الدَّالَّةُ عَلَى أَصْلِهَا وتصَّرُّفَهَا للباب قوله: "هي أصل التَّواصِبَ" هي أمَّ الباب باتفاق، بل هي أمَّ الباب، هي مختصة بالأفعال في هذا الباب...^٥. ثم ذَكَرُوا مسوَّعاتُهَا التَّصَّرُّفُوا فَرَأُوهَا مُتَّماً عن غيرها من التَّواصِبِ بِالْعَمَلِ ظَاهِرًا

^١ - الزَّجاجي، الجمل في التَّحوُّل، ص ١٣٩.

^٢ - برجنتراسر، التَّطَوُّرُ التَّحويُّ لِلْغَةِ الْعَرَبِيَّةِ، ص ١٦٠.

^٣ - ابن عيَشَ، شرح المفصل، ج ٨، ص ١١٨. كما صَرَّحَ بذلك غير واحد من التَّحَاةِ. المرادي، الجني الدَّائِي، ٣٥٤.

وابن هشام، المغني، ص ٤٨٨.

^٤ - العكْريَّي، الباب، ج ٢، ص ٣٠، ٣٤. وابن عيَشَ، الإِيَاضَةُ فِي شَرْحِ المُفْصَلِ، ج ١، ص ١٥. والمرادي، الجني

الدَّائِي، ص ٢١٧. وابن هشام، المغني، ص ٢٤١. والسيوطِيُّ، الأشباهُ وَالظَّافرُ، ج ٢، ص ١٣٥.

ومضمرة، وبجواز الفصل بينها وبين منصوّتها بشبه الجملة، وباتفاق النحوة عليها واحتلافهم في غيرها، وبحمل الأحرف التاصبة عليها، إذ يرى العكّري أنّ "إن" و"إذن" تتصبّان لشبههما بأنّ^١.

وفي جوازم الفعل الواحد تعدّ "لم" أمّا للباب. ولم يصرّح النحوة بذلك، ولكن يفهم من عباراتهم أنها كذلك. فقد بدأ النحوة بها في تصنيف الجوازم، يقول سيبويه في باب ما يعمل في الأفعال فيجزمهما:

"وذلك لم ولما واللام التي في الأمر... ولا في التهي؛ وذلك قوله لا تفعل فإنما هي بعترلة لم"^٢. وقد حمِّلتْ عليها "لما" في العمل والمعنى، يقول ابن هشام: "تحتَّص بال مضارع فتجزمه وتقلبه ماضياً كلام"^٣. فدليل كونها أم الباب أمان: البداية لها عند الوقوف على الجوازم، وحمل "لا" و"لما" عليها.

وأمّا في الجازم فعلين فجاءت "إن" منصوصاً على أنها أم الباب؛ وهي عندهم تارة أم الجراء، وتارة أم حروف الشرط أو أدواته، وقد يطلقون عليها مصطلح الأصل في أدوات الشرط الجازمة فعلين^٤. ومسوّغ ذلك أنّ لها في التصريف ما ليس لغيرها، إذ تستعمل ظاهرة ومضمرة مقدرة، ويحذف بعدها الشرط فيقوم الاسم على إضمار الفعل، وتحمل عليها بقية أدوات الشرط التي تكون معناها، ويُتسَعُ فيها ما لا يُتسَعُ في غيرها؛ فُفضِّلُ بينها وبين مجزومها بالاسم. وهي من أحرف الشرط القديمة في اللغات السامية^٥... كل ذلك جعلها تتقدّر باب الشرط، كما جعلها تحمل من الميزات ما لا يوجد في غيرها.

ومن الحروف العاملة التي جعلتْ أمّا للباب الحرف المشبه بالفعل "إن"، وقد صرّح بعضهم بذلك؛ إذ نقل السيوطي عن أبي البقاء في التبيين أنها أصل الباب، فقال: "قال أبو البقاء في التبيين: أصل الباب إن"^٦. ودليل كونها أم الباب تسمية الباب لها، وتصدرها في أثناء ذكر الأحرف المشبهة

^١ - العكّري، الباب، ج ٢، ص ٣٢ - ٣٤.

^٢ - سيبويه، الكتاب، ج ٣، ص ٨.

^٣ - ابن هشام، المغني، ص ٣٦٧. المرادي، الجني المأني، ص ٥٩٢.

^٤ - انظر سيبويه، الكتاب، ج ١، ص ١٣٤. والعكّري، الباب، ج ٢، ص ٥٠. وابن عبيش، شرح المفصل، ج ٨، ص ١٥٦. المرادي، الجني المأني، ص ٢٠٨.

^٥ - برجنسراسر، التطور التحوي للغة العربية، ص ١٩٧.

^٦ - السيوطي، الأشباه والنظائر، ج ٢، ص ٧٦.

بالفعل. ففي كتب التّحو ما لا يخصى من قولهم "باب إنّ وأخواها". وفي ذكرهم للأحرف المشبهة بالفعل يبدؤون بها. كما أنّهم حملوا عليها الأحرف المشبهة الأخرى؛ فقد حمل عليها ابن هشام "أنّ" المفتوحة فقال: " تكون حرف توكيد تنصب الاسم وترفع الخبر، والأصح أنّها فرع عن "إنّ" المكسورة " . كما حمل عليها " لكنّ، وكأنّ، ولعلّ، ولا التّنافية للجنس.... وفي حديثهم عن الأحرف المشبهة بالفعل تكرّر عبارة: حرف ينصب الاسم ويرفع الخبر من أخوات إنّ الدالّة على توكيد مضمون الجملة. وهي تُفوقُ أخواتها بـأنّ دلالة التّوكيد فيها بعد دخولها على الجملة كدلائلها قبل دخولها؛ وبـأنّ الكلام يصدرّها ولا يصدرّ بأخواتها ."

وفي الاستثناء جعل النحاة "إلا" أمّا لهذا الباب، يقول العكيري: "وأصل أدوات الاستثناء" إلا لوجهين: أحدهما أنها حرف، والموضع لافادة المعانى المخروفة؛ كالنفي والاستفهام والتناء. والثانى أنّها تقع في جميع أبواب الاستثناء للاستثناء فقط. وغيرها يقع في أمكنة مخصوصة منها، ويستعمل في أبواب آخر "إلا". ويقول ابن عييش: "إلا أم حروف الاستثناء وهي المسئولة على هذا الباب". وأمّا سيبويه فقد ذكرها فريدة في حروف الاستثناء، إذ لم يجعل للاستثناء حرفاً أصلياً غيرها، ثمّ حمل الباقي عليها، يقول: "فتح حرف الاستثناء" إلا "وما جاء من الأسماء فيه معنى" إلا "غير وسوى، وما جاء من الأفعال فيه معنى" إلا "فلا يكون، وليس، وعدا، وخلافه".

والمتتبع لما نقله النّحاة يجد أنَّ هذه الأداة ميزاتٍ وخصائص لا توجد في غيرها، مما جعلها صدراً في هذا الباب وأصلًا له؛ سواء أكان ذلك على صعيد التركيب أم على صعيد المترلة. فعلى صعيد التركيب هي مركبة من حرفين هما: إنْ ولا؛ ثم خففت التون وأدغمت في اللام فصارت "إلا". وعلى صعيد المترلة جعلت أصلًا لأنّها تنقل الكلام من حال إلى حال كالحرف. فهي تنقله من العموم إلى

^١ - ابن هشام، *المغنى*، ص ٥٩.

^٢ انظر المرادي، الجنى الدائى، ص ٥٦٨، ٥٧٩. وابن الحاجب، الإيضاح في شرح المفصل ٢ ج، ص ١٥٧ - ١٥٨.

^٣ - العكيري، اللباب في عمل البناء والإعراب، ج ١، ص ٣٠٢.

^٤ - ابن عييش، شرح المفصل، ج ٢ ، ص ٧٧. أيضاً السبوطي، الأشیاء والنظائر، ج ٢ ، ص ٩٦.

٣٠٩ - سیویه، الكتاب، ج ٢، ص ٥

الخصوص. وممّا زاد من أصالتها أنّ عدداً من أحرف الاستثناء حُولَّ عليها، وكان معناها؛ كأو، وحّتى، وحاشا، وعدا، وليس، ولا يكون... إلخ.

- الأبواب التحويّة لبعض الأفعال:

وفي أبواب الأفعال جاء مصطلح أم الباب تصریحاً أو تلمیحاً في بابي الأفعال المتعددة لمفعولين، والأفعال الناقصة. ففي باب المتعدّي لمفعولين أصلهما المبتدأ والخبر يمكن اعتماد "ظنّ" أمّا للباب. ولم يصرّح النحاة بأميّتها للباب، ولكن يفهم ذلك من ترتيبهم لهذه الأفعال، ومن تسميتهم للباب بقوفهم: "باب ظنّ وأخواها" ، وأحياناً بقوفهم: "باب ظنّ وعلم" . فيقدّمون "ظنّ" على "علم" . وما هذا التقديم إلاّ أصالة لظنّ وفرعية لغيرها. وهناك دليل آخر وهو أنّ كُلّ أفعال هذا الباب محمولة عليها، وأنّ بعض الأفعال من غير هذا الباب حُمِّلتْ عليها أيضاً كال فعل "تقول" الذي أجروه مجرّى الظنّ بشروط معروفة، ولم يجرّوه مجرّى غيره. وأظنّ أنّ تقديمهم الظنّ على العلم كان من باب الدلالة المنطقية؛ لأنّ الظنّ أوّل ما يخطر بالبال، فهو حدث غير مؤكّد، وسابق على العلم. فكلّ علم يمرّ بمراحلة الظنّ أو ما يعادلها كالتّجربة وغيره، وأما الظنّ فليس من شروطه المرور بمراحلة العلم.

وأمّا الأفعال الناقصة فهي كان وأخواها، وكاد وأخواها. ويعبرون عن الناقصة تعبيماً بـكان وأخواها، وعن المقاربة والرجاء والشروع بكلاد وأخواها. وقد صرّح النحاة بأنّ "كان" هي أمّ الباب في الأفعال الناقصة، يقول ابن عييش: "فكان مقدمة لأنّها أمّ الأفعال لكثرتها دورها وتشعب مواضعها" ^١. ويرى العکبریّ هذا الرّأي إلاّ أنه يضيف تعلييل المسألة فيقول: " وإنما كانت (كان) أمّ هذه الأفعال خمسة أوجه: أحدها سعة أقسامها. والثاني أنّ (كان) التامة دالة على الكون، وكلّ شيء داخل تحت الكون. والثالث أنّ (كان) دالة على مطلق الزّمان الماضي، ويكون دالة على مطلق الزّمان المستقبل بخلاف غيرها، فإنّها تدلّ على زمان مخصوص كالصّباح والمساء. والرابع أنّها أكثر في

^١ - العکبریّ، الباب، ج ١ ، ص ٢٤٧ ، وابن عييش، شرح المفصل، ج ٧ ، ص ٧٧ - ٧٨ . والسبّوطیّ، همع الهوامع، ج ١ ، ص ٥٣٦ . والسبّوطیّ، الأشباه والظواهر، ج ٢ ، ص ٧٩ .

^٢ - ابن عييش، شرح المفصل، ج ٧ ، ص ٩٠ .

كلامهم، وهذا حذفها منها تكون إذا كانت ناقصة في بقية أخواتها تصلح أن تقع أخباراً لها كقولك: كان زيدُ أصبح منطلاً، ولا يحسن: أصبح زيدُ كان منطلاً^١.

وذكر لكان كثير من الميزات التي توسيع كونها أم الباب، يمكن إيجادها بما يلي^٢:

١- تعمل بلا قيد أو شرط، وقد يكون اسمها ضميراً للشأن.

٢- تصرف تصرفًا تاماً في أي منها الماضي والمضارع والأمر واسم الفاعل والمفعول والمصدر....

٣- في دلالتها على الحدث زيادة على أخواتها اللواتي يتصرفن، لأنها لا ترتبط بزمان محدد، حين أنّ أخواتها من أمثل (أصبح، أضحي بات، أمسى) ترتبط به.

٤- يجوز حذفها مع اسمها فتعمل ممنوعة كما تعمل مذكورة.

٥- تغدو نوكا للتحقيق إن كانت في المضارع المجزوم (لم أكُ، ولم يكُ).

ومما لا يخفى على أحد أنّ استخدامها في القرآن الكريم يفوق أخواتها فرقاً لا يحصى. كل ذلك جعلها تتقدّر الباب لتكون عماداً فيه وأصلاً من أصوله، حتى إنهم يسمون الباب بها فيقولون: (باب كان وأخواتها). وما هذه التسمية إلا دليل على تقدّرها للباب وأصالتها فيه واستحقاقها له.

وفي القسم الثاني كان معظم التحاة يبذلون بكل عن ذكرهم لأفعال المقاربة والرجاء والشروع.

ويغبون عن ذلك بقولهم: (باب كاد وأخواتها). ويدرك السيوطي أنّ أشهر أفعال المقاربة هو "كاد"

^٣. وفي هذه الشهرة إقرار لأصالتها، وفرعية لغيرها، أو حمل عليها. ويبدو أنّ الذي أصلّ "كاد" أنها تفوق في تصرفها بقية أخواتها. إذ يأتي منها المضارع واسم الفاعل والمصدر. وقد تُقلّ عن قطرب قوله: مصدر "كاد" كيداً وكيدودة، وقال بعضهم كوداً ومكاداً^٤. ومما يعزّز تفوقها أنّ شواهدها

قرآنية وشعرية؛ في حين أنّ شواهد أخواتها ليست كذلك. فقد وردت في القرآن الكريم ماضية

ومضارعة. فجاجات بصيغة الماضي في عشر آيات؛ وفي صيغة المضارع في أربع عشرة آية، ووردت في

^١- العكري، الباب في علل البناء والإعراب، ج ١، ص ١٦٥ - ١٦٦.

^٢- السيوطي، مع الهوامع، ج ١، ص ٤٠٨ - ٤٤٦.

^٣- السيوطي، مع الهوامع، ج ١، ص ٤٦٨.

^٤- المرجع نفسه، ج ١، ص ٤٧١ - ٤٧٢.

الشعر العربيًّا كثيراً. في حين أنَّ أخواها لم يردُنَّ في القرآن الكريم مطلقاً ما عدا عسى التي وردت في القرآن الكريم ثلاثين مرّة؛ إلَّا أنها لم تكن ناقصة في كلِّ ما وردت فيه. يضاف إلى ذلك أنَّ في مجئها ناقصة خلافاً بين النّحاة؛ ولا سيّما عندما تليها "أنْ" والفعل مباشرة. وهذا أكثر ما وردت عليه في القرآن الكريم.

وممَّا يمكن إلحاقه بمصطلح أم الباب في الأفعال الفعل الناقص "ليس" الذي يتصرّر الأصلية في النفي والعمل. ويمكن الجنوح بهذه الأصلية إلى أنها أم الباب في نقصان التّفسي. وممَّا يؤكّد ذلك حمل بعض الأدوات عليها في المعنى والعمل. وهي أدوات لا تقوى على عمل "ليس" لأنَّ عملها مشروط بشروط خاصة. من ذلك أنَّ "لا" تأتي عاملة عمل ليس فترفع الاسم وتتصبّ الخبر، مع مخالفتها لها في بعض الأمور^١. وأنَّ "ما" تعمل عمل ليس بشرط لأنَّها تشبيهها في النفي عموماً، وفي نفي الحال غالباً، كما تشبيهها في دخولها على الجملة الاسمية^٢. وتأتي "لات" بمعنى "ليس" فتحمل عليها في العمل والمعنى. وممَّا حمله بعض النّحاة على ليس في المعنى والعمل "إنْ التّافية"^٣. وقد أسهب النّحاة في الشروط التي تحيّز إعمال هذه الحروف عمل "ليس". وكلّها تفضي إلى أنها أدوات دون "ليس" في عملها. وحمل هذه الأدوات على ليس يبرر لنا أصلّة ليس، وفرعية ما حُمِّلَ عليها.

نتائج البحث:

يبدو مما تقدّم أنَّ مصطلح "أم الباب" مصطلح مستخدم في التراث، ثابت فيه، وقد تمَّ التعبير عنه بعبارات مختلفة تفضي جميعها إلى حقل دلالي واحد. ويمكن أن نسجّل إزاءه النتائج التالية:

- ١ - إنَّ مسوّغات "أم الباب" لا تعود إلى سبب واحد فقط، وإنَّما تتعدد الأسباب لهذه التسمية.

^١ - المرادي، الجني الثاني، ص ٢٩٢. وابن هشام، مغني اللبيب، ص ٣١٥. وابن عبيش، شرح المفصل، ج ١، ص ١٠٨. والسيوطى، همع الهوامع، ج ١، ص ٤٥٦.

^٢ - المرادي، الجني الثاني، ص ٣٢٣. وابن عبيش، شرح المفصل، ج ١، ص ١٠٨. والسيوطى، همع الهوامع، ج ١، ص ٤٤٧-٤٥١.

^٣ - المرادي، الجني الثاني، ص ٤٨٧، ٢٠٩. وابن هشام، مغني اللبيب، ص ٣٣٥. والسيوطى، همع الهوامع، ج ١، ص ٤٥٨. .٤٥٣

- ٢ - وقوف النّحاة عند هذا المصطلح ينبع على تأييل وفهم للتراث؛ وما فيه من خصائص تتميّز بها العربية ونظامها التّركيّ.
- ٣ - كثيراً ما عبر النّحاة عن الإعراب بالمعنى؛ إذ كانوا يلحوّون إلى المعنى في إعرابهم قسماً كبيراً من الأدوات.
- ٤ - في أثناء الوقوف على الأدوات يتبيّن لنا أنَّ النّحاة كثيراً ما عمدوا إلى حمل أداة على أخرى في الدّلالة، وربما ذهبو إلى ذلك في تعويدهم لعمل عدد من الأدوات التّحويّة.
- ٥ - يتّردد مصطلح "أم الباب" في كثير مما وقف عليه النّحاة. سواءً أكان ذلك في الأدوات أم في الأبواب التّحويّة المتفرّقة.
- ٦ - هناك عدد من الأدوات لم يذكر لها النّحاة المتقدّمون إلاّ وظيفة واحدة كالاداة "إلاّ"، ثم حملوا عليها عدداً من الأدوات الأخرى.
- ٧ - تُظهر مادة البحث أنَّ هذا المصطلح يكثر في الأدوات سواءً أكانت عاملة أم غير عاملة، ويقلّ في الأبواب التّحويّة.
- ٨ - يتبيّن من البحث أنَّ الباب التّحويّ كلّما ابتعد عن الشّبه بالأداة ازداد بعده عن هذا المصطلح، وقلّت فيه المسوّغات التي يمكن الاعتماد عليها.
- قائمة المصادر والمراجع
- القرآن الكريم.
- ١ - بر جشنر اسر، التّطوير التّحويّ للّغة العربيّة، محاضرات جمعها د. رمضان عبد التّواب، مكتبة الحاجي بالقاهرة، دار الرّفاعي بالرّياض، ١٩٨٢.
- ٢ - ابن حنيّ، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق محمد علي النّجّار، الطبعة الثانية، بيروت، دار الهدى، د.ت.
- ٣ - ابن الحاجب، أبو عمرو عثمان بن أبي بكر بن يونس الدّويني، الإيضاح في شرح المفصل، تحقيق د. إبراهيم عبد الله، الطّبعة الأولى، دمشق، دار سعد الدين، ٢٠٠٥ م.
- ٤ - الرّماني التّحويّ، أبو الحسن عليّ بن عيسى، معانٍ الحروف، تحقيق د. عبد الفتاح إسماعيل شلبي، القاهرة، دار نهضة مصر، د.ت.

- ٥- الزّجاجي، عبد الرحمن بن إسحاق، الجمل في التّحوي، تحقيق د. علي توفيق الحمد، الطبعة الأولى، دار الأمل الأردن، مؤسسة الرّسالة بيروت، ١٩٨٤ م.
- ٦- —————، حروف المعاني، تحقيق د. علي توفيق الحمد، الطبعة الأولى، دار الأمل الأردن، مؤسسة الرّسالة بيروت، ١٩٨٤ م.
- ٧- الزّركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله، البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة: مكتبة دار التّراث، ١٩٥٧ م.
- ٨- الزّمخشري، محمود بن عمر، الكشاف، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٨٦ م.
- ٩- سيبويه، عمرو بن عثمان بن قبير، الكتاب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، بيروت: عالم الكتب، ١٩٦٦ م.
- ١٠- السّيوطي، حلال الدين: الأشباه والظواهر في التّحوي، مراجعة وتقديم د. فايز ترجيبي، ط١، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٨٤ م.
- ١١- —————، همع الهوامع في شرح جمع الجواamus، حلال الدين السّيوطي، تحقيق د. عبد الحميد هنداوي، القاهرة: المكتبة التوفيقية، د.ت.
- ١٢- العكيري، أبي البقاء عبد الله بن الحسين، الباب في علل البناء والإعراب، ج ١ تحقيق غازي مختار طليمات، ج ٢ تحقيق د عبد الإله نبهان، الطبعة الأولى، دار الفكر المعاصر بيروت، دمشق: دار الفكر، ١٩٩٥ م.
- ١٣- المرادي، الحسن بن قاسم، الجنى الذي في حروف المعاني، تحقيق د. فخر الدين قباوة، أ. محمد ندم فاضل، الطبعة الثانية، بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٣ م.
- ١٤- ابن هشام الأنباري، عبد الله جمال الدين، مغيث الليب عن كتب الأغاريب، تحقيق د. مازن المبارك، أ. محمد علي حمد الله، مراجعة أ. سعيد الأفغاني، الطبعة الخامسة، بيروت: دار الفكر ١٩٧٩ م.
- ١٥- ابن عييش، موقف الدين، شرح المفصل، عالم الكتب، بيروت: مكتبة المتنبي القاهرة، د.ت.

عناصر الموسيقى في ديوان "نقوش على جذع نخلة لـ" يحيى السماوي

الدكتور يحيى معروف*

بہنام باقری

المُلْكُوكُ

نظراً لأهمية التي تحتلها الموسيقى في الشعر، فإنه يمكننا الحديث عن جانبين للموسيقى في أي عمل شعري، وهما: الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية. وتعني هذه الدراسة بدراسة الموسيقى بنوعيها الخارجية والداخلية والبحث في الآثار والدلالات الناجمة عن كلّ نوع في ديوان "نقوش على جدع خللة" للشاعر يحيى السماوي. أما عن الموسيقى الخارجية فقد حاولنا أن ندرس دراسة إحصائية لنسبة توافر البحور، والزحافات والعلل، ونسبة حروف الروي وحر كاته، وأنماط القافية في كلا النمطين (العمودي والحر)، عند الشاعر. أما على صعيد الموسيقى الداخلية فتناولنا ظاهرة التكرار ودورها الإيقاعي والدلالي في تمسك القصائد، وبعض ظواهر إيقاعية أخرى كالطباق والجنس. وقد تبيّن من خلال الدراسة أن الشاعر يحاول، في تشكيل البنية الإيقاعية لقصائده، الإفادة من أصغر الجزئيات وأدقّها من أجل توظيفها واستثمار مكوناتها بغية إثراء النغمة المؤثرة المنبعثة من الإيقاعات الخارجية والداخلية وإثراء دلالات النص وبيان ما يختلّ في صدره من مشاعر الحزن والأسى والجراح التي قر بالعراق.

كلمات مفتاحية: يحيى السماوي، نوش، علي، جذع نخلة، الموسيقى الداخلية، الموسيقى، الخارجية.

١- المقدمة

إنّ صلة الشعر بالموسيقى صلة قديمة تمتّد إلى الجنور الأولى لنشاته، وقد ارتبط الشعر العربي بالغناء منذ عهود، ومن أقدم تعريفات الشعر عند العرب آنه «الكلام الموزون المفقي»^١. ذلك

* - أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة رازى، كرمانشاه، إيران. ymaeroft@razi.ac.ir.

^{**} طالب الماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة رازى، كمانشاه، إيران.

التعريف انتقل من أديب إلى آخر حتى عصرنا الحديث، فالموسيقى ملازمة للشعر قديمه وحديثه وهي سرّ من أسراره، ولا يمكننا أن نتصور وجود شعر دون وجود موسيقى، والشعر يتوجه بطابعه إلى عواطف الناس وأحاسيسهم. فهو «فن من الفنون الجميلة، مثله مثل التصوير والموسيقى والنحت. وهو في أغلب أحواله يخاطب العاطفة، ويستثير المشاعر والوجدان. وهو جميل في تخيّل الألفاظ، جميل في تركيب كلماته، جميل في توالي مقاطعه وانسجامها بحيث تتردد ويتكسر بعضها فتسمعه الآذان موسيقى ونغماً منتظمًا»^١، ومن هنا كانت الموسيقى من أهم أركان الشعر. يقول إبراهيم أنيس: «وللشعر نواح عدّة للجمال، فأسرعها إلى نقوسنا ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام في توالي مقاطع وتعدد بعضها بقدر معين منها، وكل هذا هو ما نسميه بـموسيقى الشعر»^٢.

تحول الشاعر الحديث من الاهتمام بالأوزان والقوافي إلى الاهتمام بالبنية النصية، فأصبح هم كيف يصوغ أفكاره ومشاعره، لا كيف يحافظ على وزن معين وقافية موحدة، وحرف روبي مناسب. «إن موسيقى القصيدة الجديدة تقوم أساساً على هذا الفرض: أنّ القصيدة بنية إيقاعية خاصة، ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر ذاته، فتعكس هذه الحالة لا في صورها المهوشة التي كانت عليها من قبل في نفس الشاعر، بل في صورة جديدة منسقة تنسينا خاصاً بها»^٣. لكن رغم الكثير من المحاولات التي حاولت الخروج عن العروض، ظلّ الشعر متصلقاً بالإيقاع والوزن ولم يستطع أحد أن يفصل هذا التلامم الذي بارتباطه يعتبر الشعر شرعاً وبأنفصاله يعتبر كلاماً نثرياً عادياً. «إن كل محاولات التجديد في موسيقى الشعر العربي لم تخرج عن الإطار القديم، ولم تضرب في الصميم، وإنما ترجع إلى هذا الإطار القديم على نحو من الأناء. ففي الشعر التزام الموسيقى مهما كان هذا التجديد أو ذاك»^٤. وترى نازك الملائكة في هذا الصدد: «أنّ الشعر الحرّ ليس خروجاً على قوانين الأذن العربية والعروض

^١ - قدامة بن جعفر، *نقد الشعر*، ص ٦٤.

^٢ - إبراهيم أنيس، *موسيقى الشعر*، ص ٥.

^٣ - المصدر نفسه، ص ١٣٦ و ١٣٨.

^٤ - عز الدين إسماعيل، *الشعر العربي المعاصر قضيّاه وظواهره الفنية والمعنوية*، ص ٦٤.

^٥ - عبد الهادي عبد الله عطية، *ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي*، ص ٢٤.

العربي، وإنما ينبغي أن يجري قيام الجريان على تلك القوانين، خاصّاً لـكل ما يرد من صور الزحاف والعلل والضروب والمحروء^١. وبجمل القول أنّ الموسيقى أبرز سمة من سمات الشعر، وهي أول ما يلفت انتباه المتلقى للعمل الشعري.

ولدراسة موسيقى الشعر الحديث اعتاد النقاد والباحثون تقسيم هذا العنصر قسمين شاملين؛ الأول ما تسميه بالموسيقى الخارجية أو موسيقى الإطار وتمثل في الوزن والقافية والروي؛ والآخر ما تسميه بالإيقاع الداخلي، يستكشف أبعاد النغم الداخلي. ففي هذا البحث، ندرس الموسيقى الخارجية دراسة إحصائية تحليلية لسبة تواتر البحور عند يحيى السماوي في الديوان، ونسبة استخدامه لهذه الأوزان، والزحافات والعلل، وتناول القافية وأنواعها ونسبة استخدامه لحرف الروي وحركاته. أما في مجال الموسيقى الداخلية (الإيقاع الداخلي) فندرس التكرار وأنواعه وبعض ظواهر إيقاعية أخرى، كالطباقي والجناس.

منهج البحث

وقد اعتمدنا في دراستنا هذه، على المنهج الوصفي التحليلي الإحصائي الذي يعني بدراسة عناصر الموسيقى في شعر يحيى السماوي للوقوف على مقوماتها وتجلياتها، واستنباط أبعادها الدلالية، مع معرفة فاعليتها لإثراء بحثية الشاعر الشعرية. وت تكون الدراسة من مقدمة، تحدثنا فيها عن صلة الشعر بالموسيقى، ثم تحدثنا عن حياة الشاعر، ثم تناولنا بالتحليل عناصر الموسيقى (الخارجية والداخلية) في الديوان، ثم جاءت النتيجة التي عرضت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة.

أهداف البحث وأهميته

يمحّل هذا البحث دراسة الموسيقى بنوعيها الخارجية والداخلية، والبحث في الآثار والدلّالات الناجمة عن كل نوع، في ديوان "نقوش على جذع نخلة" ليحيى السماوي بغية الكشف عن الوحدات الدالة والناجمة عن التردّيدات الصوتية والإيقاعية والجمالية في الديوان. ونحاول ربط كل ذلك بالجانب الدلالي والكشف عن الحالة النفسية والطاقة الشعرية للشاعر، والبحث في الآثار والدلّالات الناجمة عن كلّ نوع. وجمع السماوي في ديوانه بين الشعر العمودي والشعر الحر، وما يسجّل للسماوي انه

^١ - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٧٣.

شاعر مجيد فينظم الشعر العمودي والحر، وقدر على تطوير الأوزان لاحتواء الصورة التي يريد. وتمثل قصائد يحيى السماوي صرخة تأملية في بث حذنه الدائم للعراق الجريح. فقد كرس الشاعر في هذا الديوان كلّ ما يمكن قوله في وطنه العراق المملوء بالماسي والجرح. ومن هنا تكمن أهمية الدراسة وجلوى تسليط الضوء على هذه التجربة الشعرية.

سابقة البحث

إنّ شعر يحيى السماوي قدحظى بدراسات عديدة منها: كتاب «العشق والإغتراب في شعر يحيى السماوي "فليلك لا كثيرهن نمودجاً"» لـ الدكتور «جاهين بدوي»، وهناك كتابان لـ «عصام شرتح» وهما: «آفاق الشعرية؛ دراسة في شعر يحيى السماوي» و«موحيات الخطاب الشعري في شعر يحيى السماوي» وكذلك كتاب «تجليات الحنين في تكريم الشاعر يحيى السماوي» لـ «ماجد الغرباوي». والمقالات التي تناولت شعر يحيى السماوي متعددة، منها: «الوطن منشوداً و موجوداً في شعر يحيى السماوي» لـ «محسن العوني» و«السماوي يخفر التاريخ على جذع الوطن» لـ «شوقي عبد الحميد يحيى». وعلى الرغم من تنوع هذه الدراسات إلا أن هذه الدراسة، قدمت في شكل مختلف عن غيرها من الدراسات في المجال نفسه، وهو أمر مردود إلى طبيعة المادة التي قامت عليها.

٢- التعريف بالشاعر يحيى السماوي

هو «يحيى عباس عبّود السماوي»، ولد بمدينة السماوة بالعراق في السادس عشر من مارس ١٩٤٩م، ثم تخرج في كلية الآداب الجامعة المستنصرية عام ١٩٧٤م، ثم عمل بالتدريس والصحافة والإعلام، استهدف باللحاقه واللحصار من قبل البعثيين في النظام الصدامي حتى فر إلى المملكة العربية السعودية سنة ١٩٩١، واستقرّ بها في جهة حتى سنة ١٩٩٧م، يعمل بالتدريس والصحافة، ثم انتقل مهاجراً إلى إستراليا؛ وهذا يقيم حتى كتابة هذه السطور^١. وقد عني يحيى السماوي في شعره بتصوير المجتمع العراقي وما فيه بكل أبعاده وتوجهاته، وقد ملكت العراق ومدحه مشاعره وأحساسه ووجданه، وغدا كل شيء فيها مثار إعجابه واشتياقه وتعلقه بها.

١ - محمد جاهين بدوي ، العشق والإغتراب في شعر يحيى السماوي "فليلك لا كثيرهن نمودجاً" ، ص ١١ .

وشكلت علاقة الشاعر بالوطن جوهر دواوينه من حيث مضامينها، فقد التصق بالوطن إلى حد الانصهار التام، وانعكس ذلك في شعره بشكل مباشر. ويقول "جاھین بدوی": «والسماویُّ ينتمي فنياً إلى ذلك التيار الشعري، الذي أحبُّ أن أدعوه بالتيار البياني الإشرافي الذي يقوم على جمال العبارة، وجلال الفحوى، وروعة الإشارة، وجلاء الدلالة، وهو في هذا النهج يمتحن من صفاء معجم بيان هذه الأمة الأصيلة، متحققاً في أروع مجاليها، وأقدس مراتيبها، في معجز كتاب الله جلَّ وتقى»، وروائع جوامع كلم رسوله ومصطفاه، عليه الصلاة والسلام، ثمَّ في عقائق عقول أبناء هذه الأمة ومبنيتها الفصاحت، وأصحاب قرائحهم الوضاح، على مر العصور، وتبذل الأمصار^١. إذن، هو شاعر كبير في بناء صورته الشعرية، وتحفل انجازاته بقيم الإنسانية النبيلة، ووظف شعره خلمة الإنسان والمسيرة الإنسانية وخاصة تفاعله الكبير مع قضية وطنه الجريح الذي تعرض للطواحيت - حرب البعث - وللاحتلال الأمريكي، وأشرس هجمات إرهابية في التاريخ نتيجة هذا الاحتلال وديقراطيته المزعومة.

٣- الموسيقى الخارجية

إنَّ موسيقى الشعر العربي تقوم على الوزن والقافية باعتبارهما إطاراً خارجياً لها، فهذه الدراسة - الموسيقى الخارجية - تعنى بدراسة البحر والقافية وما يتعلق بهما في الديوان:

أ. البحور (الأوزان العروضي)

بعدَ الوزن من أبرز الخصائص الصوتية في القصيدة العربية ولا يمكن الفصل بين الوزن والشعر. «هو شيء ضروري للشعر، وعنصر من عناصره الأصلية التي لا تستقيم حياة هذا الفن بدونها»^٢. ويقول الدكتور عز الدين إسماعيل في هذا الإطار: «إنَّ الشعر الجديد لم يلغ الوزن والقافية، لكنه أباح لنفسه - وهذا حق لا ممارأة فيه - أن يدخل تعديلاً جوهرياً عليهما لكي يحقق بهما الشاعر من نفسه وذبذبات مشاعره وأعصابه ما لم يكن الاطار القديم يسعف على تحقيقه»^٣. ولكشف البني

^١ - المصدر نفسه، ص. ٨.

^٢ - عثمان موافي، دراسات في النقد العربي، ص ١٣٣.

^٣ - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص ٦٥.

العروضية عند الشاعر يحيى السماوي تعتمد المنهج الإحصائي، وذلك بتبيان أنماط البنى واحتساب نسب ورودها في الديوان موضوع الدراسة، وراوح السماوي فيه بين نمطين: الشعر العمودي والشعر الحر، والجدول الإحصائي التالي يبين ذلك بالتفصيل:

الترتيب	نوع البحر الشعري	عدد القصائد	عدد الأبيات	النسبة المئوية للبحر
١	الكامل	٨	٢٩٩	%٨٠
٢	الوافر	١	٣١	%١٠
٣	السريع	١	٢٥	%١٠
المجموع	٣	١٠	٣٥٥	%١٠٠

جدول (١) يبين النسب التوظيفية للقصائد العمودية ونسبتها من مجموعها في الديوان

في البداية تشير الإشارة إلى أن ديوان "نقوش على جذع نخلة"، يشتمل خمساً وعشرين قصيدة، جمعت بين النمطين؛ الشعر العمودي والشعر الحر. من خلال الجدول السابق يتبين لنا أن عشر قصيدة بنسبة %٦٤ من مجموع قصائد الديوان، نظمت على نمط الشعر العمودي على ثلاثة أوزان (الكامل، الوافر، السريع)؛ وبناوئها العروضي: ثمان قصائد بنسبة %٨٠، على بحر الكامل، وقصيدة على بحر الوافر، السريع؛ وبناوئها العروضي: ثماني بحور مرتبة حسب الجدول التالي:

مزدوجة على أربعة بحورٍ مرتبة حسب الجدول التالي:

الترتيب	نوع البحر الشعري	عدد القصائد	النسبة المئوية للبحر
١	الرجز	٩	%٦٠,٤٤
٢	الكامل	٤	%٢٦,٦٦
٣	الرمل	١	%٦,٦٦
٤	المتقارب	١	%٦,٦٦
المجموع	٤	١٥	%١٠٠

جدول (٢) يبين النسب التوظيفية للقصائد الحرة ونسبتها من مجموعها في الديوان

من الجدول السابق جدول رقم (٢)، يتضح لنا أن خمس عشرة قصيدة بنسبة ٦٠٪، من مجموع قصائد الديوان بنيت على نمط الشعر الحر؛ تسع قصائد على بحر الرجز، بنسبة ٤٤٪، ثم يليه بحر الكامل وبنسبة ٣٦٪، وبمثل قصيدين على الرمل والمتقارب بتساوي بنسبة ٤٪. فبحر الرجز يعد أكثر البحور تواتراً حيث يهيمن بهم النغمي على نظام الموسيقى في قصائد الشعر الحر. وبالمقارنة بين الجدولين يلاحظ أن الشاعر لم يستعمل البحور التي استعملها في الشعر العمودي إلا الكامل. والجدول التالي يبين النسب التوظيفية للبحور المستخدمة في الديوان:

النسبة المئوية	عدد القصائد المنظومة وفقه في الديوان	ال البحر	الترتيب
٤٨٪	١٢	الكامل	١
٣٦٪	٩	الرجز	٢
٤٪	١	الوافر	٣
٤٪	١	السريع	٤
٤٪	١	الرمل	٥
٤٪	١	المتقارب	٦
١٠٠٪	٢٥	المجموع	

جدول (٣) يبين النسب التوظيفية للبحور المستخدمة ونسبتها من مجموع قصائد الديوان

يتبيّن، من تصنيف البني العروضية للديوان، أن السماوي قد راوح بين نمطين: الشعر الحر والشعر العمودي، وإن كانت الغلبة لنمط الشعر الحر الذي شكل ٦٠٪، من قصائد الديوان. ويبدو من خلال الجدول أن الشاعر استعمل من البحور ستة عشر، ستة بحور، وهي: الكامل بنسبة ٤٨٪، والرجز بنسبة ٣٦٪، ثم الوافر والسريع والرمل والمتقارب التي شكلت معاً بتساوي كل منهم بنسبة ٤٪ من قصائد الديوان. والملاحظ أن أربع وعشرين قصيدة بنسبة ٩٦٪، بنيت على البحور الصافية - هي الأبحر التي يتكون كل منها من "تفعيلة"^١ واحدة - وهي: الكامل، الرجز، المتقارب، الرمل والوافر.

^١ - التفعيلة: هي الوحدة الموسيقية في البحر، أو هي كل كلمة من كلامه، وعدد التفعيلات ثمان، هي: فعلون، فاعلن، مفاععلن، مفاععلن، مستفعلن، فاعلان، مفعولات. ومن اجتماع طائفة من هذه التفعيلات على نفس خاص

(المجزوء)، وقصيدة واحدة بنسبة ٤%， أنسست على البحور الممزوجة - هي التي يتكون وزن كل منها من أكثر من تفعيلة - وهي على بحر السريع. وهذا من خاصية الشعر الحر الذي يميل إلى الأوزان البسيطة لانسيابية الكلام فيها. وترى نازك الملائكة «أن نظم الشعر الحر بالبحور الصافية، أيسر على الشاعر من نظمه بالبحور الممزوجة، لأن وحدة التفعيلة هناك تضمن حرية أكبر، وموسيقى أيسر فضلاً عن أنها لا تتعب الشاعر في الالتفات إلى تفعيلة معينة لابد من مجئها منفردة في خاتمة كل شطر»^١. وبالعودة إلى الجدول، يلحظ أن إيقاع الكامل يهيمن على الديوان، وأن السماوى استعمله في النمطين؛ الشعر العمودي والشعر الحر. وهذا البحر «يصلح لكل أنواع الشعر، ولذلك كثُر في الشعر القديم والحديث على السواء، ويمتاز بجرس واضح يتولد من كثرة حركاته المتلاحقة التي تكاد تتحوّل نحو الرتابة لو لا كثرة ما يدخلها من إضمار»^٢. ويقول عبد الرضا على: «ولما كان الكامل من أكثر البحور الشعر العربي غنائية، ولیناً، وانسيابية، وتغيموا واضحاً، إلى جانب كونه يتألف من وحدة صافية مفردة مكررة، فإن الشعاء حرّكة الشعر الحر استثمروا بإيقاعه، وحالوته فنظموا فيه كثيراً من تجاربهم الفنية»^٣. وما إحال أن هناك سبباً لهذه النسبة العالية في استعمال الشاعر لبحر الكامل، سوى مرونة هذا البحر وما يتميز به من انسيابات في الموسيقى والإيقاع راقت للشاعر، ولعل السماوى وجد في هذا البحر مرونة أكثر على نقل الأحساس والتجارب والمشاعر الداخلية.

ونشاهد أن نسبة عالية من القصائد بنيت على إيقاع الرجز، وهذا البحر «أشهل البحور الشعرية نظراً إلى كثرة التغييرات المألوفة في أجزاءه، والتنوع الذي يتتبّع أعاريشه وضروربه»^٤. ويرى عبد الرضا على؛ «لما كان الرجز من البحور المفردة التي تقوم على تكرار جزء رتيب "مستعلن"، من غير أن يشعر قائله بأي تكلف أو صعوبة، فإن هذه الميزة هيأنه ليكون واحداً من أكثر الأوزان استعمالاً في

ي تكون البحر. (أنظر: محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص ١٢).

^١ - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٦٤.

^٢ - إميل بديع بعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص ١١٤.

^٣ - عبد الرضا على، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، ص ٤٤.

^٤ - إميل بديع بعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص ٨٧.

الشعر الحرّ في عصرنا الراهن، كما كان من أكثر الأوزان استعمالاً عند المتقدمين حتى نعمتُ بمعطيّة الشعراء^١. كما أنَّه «يتحملُ جميع الموضوعات المعاصرة، سواءً أكانت غزليّة، أم فلسفية، أم على هذا الاعتبار يمكننا القول إنَّ هذه الهيمنة للرجز ترجع إلى رغبة الشاعر في أن يجد فضاءً إيقاعياً حرّاً لبيان ما في صدره من مشاعر الحزن والألم والغربة والوطن. كما يرى إبراهيم أنيس أنَّ «الشاعر حين ينشد شعره يستعيد تلك الحالة النفسيّة التي تملكته في أثناء الوزن، حتى يشركه السامع في كل أحاسيسه ويشعر بشعوره»^٢. ونحن نرى أنَّ عنوانين القصائد التي بنيت على تفعيلة هذا البحر لا تخلو من مثل هذه الدلالات. وهي: (اصل الداء، افول)، في وطن التخييل، جلالة الدولار، رسالة، نقوش على جذع نخلة، اكتفاء، تعاوين، ملكتي جميماً، صوتك مزماري). وإضافة إلى هذين البحرين، نرى أنَّ البحور الأخرى التي نظم فيها السماوي - كما ذُكر آنفاً - بنيت على البحور الصافية وقد لعبت هذه البحور دوراً مهما وبارزاً في تأسيس البنية الإيقاعية عند السماوي، ولم يحفل السماوي بالبحور الممزوجة، سوى قصيدة واحدة بنيت على هذه البحور، وهي على إيقاع السريع.

ب. الرحافات والعلل

لقد أثبتت الشاعر المعاصر أنَّ في التفعيلة الخليلية طاقة موسيقية جعلتها أبعد عن الرتابة. فالشاعر حين استعملها بأعداد متغيرة ومتعددة في السطور الشعرية غير من نطقيتها القديمة، فقضى على ما يسمى بالرتابة. والزحاف «تغيير يطرأ على الحرف الثاني من "السبب"^٤ في التفعيلة، ويجوز أن يقع في جميع أجزاء البيت كلها من حشوٍ وعروضٍ وضربٍ، ولا يجب إن وقع في جزءٍ أن يقع في ما بعده من الأجزاء. والعلة؛ تغيير يطرأ على الأغاريف والأضرب فقط، ويجب إن وقع في عروضٍ أو

^١ - عبد الرضا علي، *موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه*، ص ٦٠.

^٢ - نفس المصدر: ٦٣.

^٣ - إبراهيم أنيس، *موسيقى الشعر*، ص ١٧٤.

^٤ - السبب: حرفان، وهو نوعان: سبب حفيف: وبناؤه من حرفين: منحرك فساكن، نحو: هل. وسبب ثقيل: وبناؤه من حرفين منحرفين، نحو: لك. (محمد علي الهاشمي، *العروض الواضح وعلم القافية*، ص ١٥).

° - العروض: آخر التفعيلة من الصدر. الضرب: آخر التفعيلة من العجز. وما عدا العروض والضرب من أحجزاء الشطرين بسمى الحشو. (نفس المصدر: ١٢).

ضربٍ أن يقع في ما بعده من الأعاريض والأضراب^١. تعتبر الزحافات والعلل من المؤثرات في موسيقى القصيدة الشعرية، حيث يتفاوت تأثيرها الإيقاعي حسب كثرة الزحافات أو قلتها، ويقول عز الدين إسماعيل: «تحاشياً لرتابة الإيقاع الصارخ الذي يضيّفه الوزن العروضي على موسيقى القصيدة، حاول الشعراء قديماً وحديثاً أن يدخلوا من التعديلات على الوزن ما يكسر من حدة وقوعه في الأذن بما يتبع للشاعر أن ينقل صورة موسيقية أقرب ما تكون إلى أحاسيسه منها إلى النظم العروضي المفروض. وقد ظهر ذلك منذ وقت مبكر قبل أن يعرف الشعراء العروض في صورته المقنة. يدل على ذلك ظهور ما يسميه العروضيون بالزحافات والعلل، ففي الشعر القديم نفسه ظهرت مثل هذه الزحافات والعلل ولم يكن لها من مبرر إلا أن يوفّق الشاعر بين حرفة نفسه والإطار الخارجي^٢.

بعد تحديد البحور المستخدمة في ديوان "نقوش على جذع نخلة"، يمكننا أن نخصي التفاعيل السالمة وغير السالمة في الديوان موضوع الدراسة. وخلال هذا الإحصاء تبرز لنا حقيقة واضحة أن التفاعيل غير السالمة (الزحافات والعلل)، ليست أقل استعمالاً من الشكل السالم؛ بل تفوقه. والجدول الإحصائي التالي يبين ذلك بالتفصيل:

الت	عنوان القصيدة	يمحراها	عدد تفعيلاًها	السالمة	النسبة	غير السالمة	النسبة	النسبة
١	عصافيرهم	الكامل	١٩٨	٨٧	%٤٣,٩٣	١١١	%٥٦,٠٦	
٢	يا آسري	الكامل	١٨٦	٧٧	%٤١,٣٩	١٠٩	%٥٨,٦٠	
٣	يا صابرا عقددين	الكامل	٤٢٠	١٦٤	%٣٩,٠٤	٢٥٦	%٦٠,٩٥	
٤	هل هذه بغداد؟	الكامل	٢٢٢	٩٠	%٤٠,٥٤	١٣٢	%٥٩,٤٥	
٥	لا تسائله الصبر	الكامل	٢٤٦	٦٤	%٢٦,٠١	١٨٢	%٧٣,٩	
٦	بدد على بدد	الكامل	٢٨٨	٨٢	%٢٨,٤٧	٢٠٦	%٧١,٥٢	
٧	ماذا تغير؟	الكامل	٣٠	٨	%٢٦,٦٦	٢٢	%٧٣,٣٣	
٨	عني عليك	الكامل	١٣٦	٥٨	%٤٢,٠٦	٧٨	%٥٧,٣٥	

^١ - محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، ص ٢٨.

^٢ - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص ٧١ - ٧٢.

%٥٠,٨	٦٣	%٤٩,١	٦١	١٢٤	الوافر	أضيئيني	٩
%٥٣,٣٣	٨٠	٤٦,٦٦	٧٠	١٥٠	السريع	خذدي بأمرى	١٠
%٦١,٩٥	١٢٣٩	%٣٨,٠٥	٧٦١	٢٠٠٠	١٠	المجموع	

جدول (٤) يبين توزيع البحور الشعرية وتفعيلاتها الموظفة، سالمة وغير سالمة في القصائد العمودية في الديوان

نوع الظاهرة	غير السالمة	النسبة	السالمة	عدد تفعيلاتها	بحورها	عنوان القصيدة	رتبة
%٧٤,٦٨	١١٨	%٢٥,٣١	٤٠	١٥٨	الرجز	أصل الداء	١
%٧٥	٦٩	%٢٥	٢٣	٩٢	الرجز	أقول	٢
%٦٥,٧٥	٤٨	%٣٤,٢٤	٢٥	٧٣	الرجز	في وطن التخييل	٣
%٨٠,٣٥	٩٠	%١٩,٦٤	٢٢	١١٢	الرجز	حلالة الدولار	٤
%٧٤,٥٤	٤١	%٢٥,٤٥	١٤	٥٥	الرجز	رسالة	٥
%٧٠,٢٦	٦٠٥	%٢٩,٧٣	٢٥٦	٨٦١	الرجز	نقوش على جذع خلقة	٦
%٧٥,٢٩	٦٤	%٢٤,٧٠	٢١	٨٥	الرجز	تعاويذ	٧
%٧٣,٥٤	١١٤	%٢٦,٤٥	٤١	١٥٥	الرجز	ملكتي جميعا	٨
%٧٥	٨١	%٢٥	٢٧	١٠٨	الرجز	صوتك مزماري	٩
%٦٧,٦٤	٤٦	%٣٢,٣٥	٢٢	٦٨	الكامل	اكتفاء	١٠
%٥٥,٧٦	٢٩	%٤٤,٢٣	٢٣	٥٢	الكامل	الذعر	١١
%٥٠,٧٦	٣٣	%٤٩,٢٣	٣٢	٦٥	الكامل	إباء	١٢
%٥٩,٤٢	٤١	%٤٠,٥٧	٢٨	٦٩	الكامل	انكسار	١٣
%٣٣,٤٨	٧٣	%٦٦,٥١	١٤٥	٢١٨	المتقارب	اغنميوني	١٤
%٥٢,٤٥	٦٤	%٤٧,٥٤	٥٨	١٢٢	الرمل	آخر جوا من وطني	١٥
%٦٦,١١	١٥١٦	%٣٣,٨٨	٧٧٧	٢٢٩٣	١٥	المجموع	

جدول (٥) يبين توزيع البحور الشعرية وتفعيلاتها الموظفة، سالمة وغير سالمة في القصائد الحرة في الديوان

من خلال جدول (٤) يتبيّن لنا أنّ نسب تفعيلات السالمة في القصائد العمودية تبدو متباعدةً فأعلاها (٤٩,١%)، وأقلّها (٢٦,٠١%)، أمّا غير السالمة فترواح بين (٥٧٣,٠٩%) و(٥٠,٨%). ويلاحظ من خلال جدول (٥) تأرجح نسب التفعيلات السالمة بين الحدين الأقصى (٦٦,٥١%) والأدنى (١٩,٦٤%)، أمّا غير السالمة فنسبتها الأكبر (٨٠,٣٥%)، والأصغر (٣٣,٤٨%).

وهذه النتيجة تُثبت لنا شيئاً معاكساً لما يتصوره الكثير من أن الشكل النظيف، النقي الذي يلزم أن يستعمله الشعراء هو الوزن النموذجي. والزحاف إذن «تغيير طبيعي وليس عيباً في الوزن، والشكل المراوح للتفعيلة هو في كثير من الحالات شكل معتاد لا يمكن أن يُفضل عليه الشكل النموذجي»^١. كما يرى أحد الدارسين «ربما كان الزحاف في النّوق - أحياناً أو غالباً - أطيب من التفعيلة الأصلية. لأنّ في تعدد الزحافات تنوّعاً في الموجات الصوتية التي يتلقاها المستمع، وعلى هذا فإن التفعيلة الأخرى المراحفة مع حُسن انتقاء الحروف والكلمات تُحدث في نفس المستمع شعوراً جماليّاً بروعة الشعر دون أن يشعر بالاختلاف البين بين الزحاف والتفعيلة الأصلية»^٢. ويبدو أنّ الشاعر الغمي الذي نلحظه في القصائد السماوية، يرجع إلى اعتماد السماوي على الوحدة الإيقاعية «مُتّفَاعِلُونْ» (الكامل)، بشكل كبير، حيث تولد من كثرة التغييرات التي يمكن أن تدخلها؛ كالإضمار، والترقيق، والتذليل، والقطع. وحتى تبيّن هذه التغييرات (الزحافات والعلل) في الأوزان، فهذه الجداول تكشف عن التغييرات الطارئة في التفاعيل:

البحر	التفعيلة المتغيرة	نوعها وتعريفها
- مُسْتَعِلُونْ	- زحاف الطي: حذف الرابع الساكن	
- مُتَفْعِلُونْ	- زحاف الخبن: حذف الثاني الساكن	
- فاعِلْ	- علة القطع: حذف ساكن الوند المجموع مع تسكين ما قبله	

جدول (٦) يبيّن التفعيلات المتغيرة في بحر السريع في الديوان

^١ - مصطفى حركات، أوزان الشعر، ص ٥٠.

^٢ - محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، ص ٣٠.

نظم السماوي قصيدة واحدة وهي (خذلي بأمرني) على بحر السريع المقطوع، وهو «ما كانت عروضه صحيحة (فاعلن)، وضربه مقطوعاً (فعلن)، بسكون العين، والقطع علة وهي حذف ساكن الوتد واسكان ما قبله فتصير التفعيلة (فاعلن)، وتنقل إلى (فعلن)، المساوية لها»^١. ويقول إبراهيم أنيس عن هذا البحر: «نشرع باضطراب في موسيقى هذا البحر وأغلبظن أن هذا البحر سيقرض مع الزمن»^٢.

البحر	التفعيلة المتغيرة	نوعها وتعريفها
الكامل	- مُتفاعلٌ	- زحاف الإضمار: هو تسكين الثانى المتحرك
	- مُتفاعلٌ	- علة القطع: حذف ساكن الوتد المجموع ^٣ مع تسكين ما قبله
	- مُتفاعلٌ	- الإضمار + القطع (الزحاف + العلة)
	- مُتفا	- علة الحذف: حذف وتد مجموع من التفعيلة
	- مُفاعِلاتٌ	- علة الترقيق: زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع
	- مُفاعِلاتٌ	- الإضمار + الترقيق (الزحاف+العلة)
	- مُفاعِلان	- علة التذليل: زيادة حرف الساكن على ما آخره وتد مجموع
	- مُفاعِلان	- الإضمار + التذليل (الزحاف + العلة)

جدول (٧) بين التفعيلات المتغيرة في بحر الكامل في الديوان

البحر	التفعيلة المتغيرة	نوعها وتعريفها
الوافر	- مُفاعِلُنْ	- زحاف العصب: تسكين الخامس المتحرك

جدول (٨) بين التفعيلات المتغيرة في بحر الوافر في الديوان

^١ عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه ، ص ٧١.

^٢ إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ١٧٤.

^٣ الوتد: ثلاثة أحرف، وهو نوعان: وتد مجموع: وهو اجتماع منحر كين فساكن، نحو: نعم. ووند مفروض: وهو اجتماع منحر كين بينهما ساكن، نحو: أمس. (محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص ١٥).

جاء بحر الوافر في الديوان بشكل (المجزوء)^١ الصحيح؛ في قصيدة واحدة وهي (أضيئين)، والمجزوء من هذا البحر، هو «ما كانت عروضه (مُفَاعِلُتُنْ)، وضربه كذلك، مع مراعاة أنّ (العصب)، قد يدخل في عروضه، فضلاً عن حشوه».^٢

البحر	التفعيلة المتغيرة	نوعها وتعريفها
الرجز	- مُسْتَعِنٌ	- زحاف الطبي: حذف الرابع الساكن
	- مُتَفَعِّلٌ	- زحاف الخبن: حذف الثاني الساكن
	- فَعُولُنْ	- علة القطع + زحاف الخبن
	- فَعُولُنْ	- علة القصر: حذف الساكن السبب الخفيف وتسكين ماقبله+ الخبن
	- مُسْتَفْعِلٌ	- علة القطع
	- فَعْلَانْ	- الحذف + التذليل

جدول (٩) يبين التفعيلات المتغيرة في بحر الرجز في الديوان

يلاحظ من خلال جدول (٩) أن الشاعر استخدم ست تفعيلات متنوعة، واستفاد في تنوع إيقاعه من الزحافات والعلل المتنوعة، لعل هذا الغنى الإيقاعي الذي يوفره هذا البحر (الرجز)، هو الذي جعله يحتل المرتبة الثانية في البنية العروضية في الديوان بما يتوجه من إمكانيات إيقاعية متعددة تسمح للشاعر بتوزيع إيقاعه، وتلوين نغمه، فالإيقاع الشعري يصبح ثراً باستخدام هذه التفعيلات وتنوعها وتنوعها.

البحر	التفعيلة المتغيرة	نوعها وتعريفها
الرمل	- فَعِلَانْ	- زحاف الخبن: حذف الثاني الساكن
	- فَاعِلَانْ	- علة القصر: حذف الساكن من السبب الخفيف وتسكين ماقبله
	- فَعِلْنْ	- الخبن + علة الحذف: إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة
	- فَعْلَانْ	- علة القصر + زحاف الخبن

جدول (١٠) يبين التفعيلات المتغيرة في بحر الرمل في الديوان

^١ - البيت المجزوء: الذي حذف منه عروضه وضربه، فأصبح ما قبلهما عروضاً وضرباً.

^٢ - عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، ص ١١٠.

يشتمل بحر الرمل عند السماوي على الوحدة الإيقاعية «فاعلان» بصورتها الأصلية والفرعية، فيدخلها الحبن «فعالان»، والقصر «فاعلان»، والقصر + الحبن «فعلان»، والحبن + الحذف «فعلن»، وقد أحدثت هذه التغييرات حركة وتناميًّا في القصيدة؛ وهذه التغييرات دورها القضاء على الرتابة والملل المتكرر، وهذا يضفي موسيقى جميلة على القصيدة.

البحر	التفعيلة المتغيرة	نوعها وتعريفها
المتقارب	- فَعُولُ	- زحاف القبض: هو حذف الخامس الساكن
	- فَعُولُ	- علة القصر: حذف ساكن السبب الخفيف وتسكين ما قبله
	- فَعُو	- علة الحذف: هو إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة

جدول (١١) يبين التفعيلات المتغيرة في بحر المقارب في الديوان

إذن، فالموسيقى في قصائد السماوي لا نحسها فقط من إيقاعات التفعيلات السالمية، بل تأخذ هذه التفعيلات أشكالاً متنوعة، وكثيراً ما يفيد السماوي من الرحافات والعلل فيحذف من التفعيلة أو يضيف حسب قوانين العروض، لكن الموسيقى تتولد من هذا التوزيع الفريد؛ وهذا التغيير في التفعيلات يؤدي إلى تجنب الرتابة في الإيقاع وإلى تنوع الموسيقى في القصائد. إذن نستطيع القول بأنّ السماوي استطاع بمحسنه الفني أن يقتضي من البحور العروضية تفعيلاته، ويوظفها في خدمة الوزن الذي هو عماد الشعر، وهو قادر على أن يحفظ للشعر انسجامه وتناسقه وروحه من خلال هذه التفعيلات في كل النمطين (العمودي والحر)، وإتقان الشاعر أحد الشكلين يعني إتقان الآخر غالباً، لأن الشاعر المبدع كالسماوي لا يعرقله الشكل.

ت. القافية

تعدّ القافية من الموضوعات الخلافية بين النقاد قديماً وحديثاً، حيث اختلفوا في تحديد المقدار الذي يطلق عليه اسم القافية. وليس بإمكاننا الاهتمام بهذه الجوانب كلها لأنّها بعيدة المنال في عمل تطبيقي كهذا ولا تقصد التبسيط في مختلف أوجه النظريات والأراء وتتبع مواطن الوفاق والخلاف، بقدر ما يعنينا اكتشاف سمات استعمالها ودورها الإيقاعي والدلالي في الديوان موضوع الدراسة. وهي

على رأي الخليل «من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يسبقه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، وهذا هو الرأي الصائب السائد. وعلى رأي الأخفش أن القافية آخر كلمة في البيت»^١. إنّ الموسيقي تشكل ارتكازة أساسية في الشعر العربي، وتعتمد على محورين أساسين هما: الوزن والقافية. فالكلام لا يسمى شعرًا حتى يكون له وزن وقافية. كما يرى صفاء خلوصي أنه «لا يمكن للشعر العربي أن يكون شعرًا بمعناه الحقيقي بمجرد الوزن، فالوزن والقافية متكمالان لا يستقيم أحدهما بدون الآخر»^٢. وما زالت القافية رغم كل محاولات التطور والتجدد القديمة والحديثة، ركناً هاماً ولها علاقة بالإيقاع الذي هو روح الشعر.

أولاً. القافية في شعره العمودي

والدارس لشعر بحبي السماوي يجد أنه يهتم بالقافية؛ فلا يخلص منها إلا سرعان ما يعود إليها، مما أكسب شعره قوة تماسك، وجمال إيقاع، وتميز القافية عنده بأنها ركن أساس من أركانه. نظم السماوي قصائده العمودية؛ النامة والمحروءة على النمط المعتمد ذي الشطرين المنتهي بقافية. واهتمام السماوي بموسيقا قوافيه اختار كثيراً منها مردوفاً لتنساب في الأذن. كقوله وقد جعل الألف "رداً" لحرف (الكاف)، قوله^٣ :

جَفَّ الصُّدَاحُ عَلَى فَمِي وَتَخَرَّتْ
وَتَعْبَتْ مِنْ صُوْنِي أَنَادِي لَاهَتَا
وَأَجَّبَهُ مَرَّتْ عَلَى بَسْتَانِهِمْ
وَقُولَهُ قَدْ جَعَلَ رَدْفَهُ (الباء):
أَلْتَذُ بِالْجَرْحِ لِيَأْتِيَنِي
صَوْنِكِ بِالْطَّيْبِ فَكَشَفَيْنِي

^١ - صفاء خلوصي، فن التقاطع الشعري والقافية، ٥ / ٢ .

^٢ - نفس المصدر، ٦ / ٢ .

^٣ - هو حرف مد يكون قبل الـروي، كما في كلمات: جهاد، عميد، بسود.

^٤ - بحبي السماوي، نقوش على جذع خلعة، ص ١٦٢ .

^٥ - نفس المصدر، ص ١٧٤ .

<u>سمعي فهمْسٌ منكِ يكفي</u> <u>..... متذلة الروح أجيبي</u>	<u>فَطَمْتِ عَيْنِيْ فَلَا تُفْطِمِي</u> <u>فِيَا عَفَافاً رَّأَلَتْ بِوَحَّةٍ</u>
<u>فتوىٌ تُبَيِّبُ عنِ الْجَهَادِ قَعُودًا</u> <u>الْكَامِلُونَ نَذَالَةً وَجَحُودًا</u> <u>خَلِقُوا لِطَبِيلِ الْأَجْنِيِّ قَرُودًا</u>	<u>الْمُفْتَرُونَ عَلَىِ الإِلَهِ بِسْتَهُمْ</u> <u>النَّاقْصُونَ مَرْوِعَةً وَعَرُوبَةً</u> <u>رَقَصُوا عَلَىِ قَرْعِ الطَّبُولِ كَائِنُهُمْ</u>

يدخل حرف المد إلى القافية المردوفة في هذه الأبيات ويتجاوب مع الردف إشباع حرف الروي، ما يخلق إيقاعاً متبايناً في القافية بمد الصوت واكتساب القصيدة درجة موسيقية ملموسة ما تمثله هذه الحركة الطويلة من حمل للمشاعر المتداة والأحساس العميقة وهذا يضفي عليها طاقة موسيقية أكبر ويعطي مساحة للإنشاد. وقد أكثر السماوي من استخدام القوافي المطلقة وهي «ما كان رووها متحركاً»^٢، ما يضفي على القافية حملاً خاصاً، حيث جاءت قوافي قصائده العمودية كلها من نوع القافية المطلقة. ويرى إبراهيم أنس أن «فَرِيقٌ ٩٠٪ من الشعر العربي جاء محرك الروي [القافية المطلقة]، لأنها أوضح في السمع، والآذان قد ألفت أن تسمع بعد الروي شيئاً آخر»^٣.

ثانياً. القافية في شعره الحر

إنَّ للقافية في شعره الحر أكثر من صورة. وبالنظر إلى ديوان "نقوش على جذع نخلة" - في شعره الحر - كنموذج للقافية في الشعر العربي الحديث، نجد مجموعة من الظواهر الإيقاعية فيه. وكما ذكرنا سابقاً، يقع ديوان "نقوش على جذع نخلة" في (٢٥) قصيدة. وقد راوح السماوي فيه بين النمطين: الشعر العمودي والشعر الحر. وإذا ما استثنينا القصائد العمودية العشر، فإنَّ عدد سطور الديوان بلغ (٨٢٦) سطراً. وبرزت التقافية سمة بارزة في هذه القصائد، إذ بلغ عدد السطور المقفاة (٤٠٣) سطراً.

^١ - نفس المصدر، ص ١٤.

^٢ - إبراهيم أنس، موسيقى الشعر، ص ٢٥٨.

^٣ - نفس المصدر، ص ٢٥٥.

ما يشكل ٤٨,٧٨٪ من عدد سطور الديوان. يعني أن حوالي نصف قصائده - الحرة - مقفى. وفي ما يأتي سنعرض أنماط التقافية عند يحيى السماوي ب المختلفة أشكالها:

أ. القافية الموحدة

يتمثل هذا النمط من التقافية، في «تكرار النسق الصوتي في آخر السطر بحر كاته وسكناته، مع الاحتفاظ بحرف الروي في معظم الأسطر، وهي أكثر التصاقاً بالغهوم التقليدي للقافية، حيث تمثل القافية نهاية السطر الشعري»^١. ويكون هذا النمط وفق النظام (أأأ...)، وهذه القافية على شكل القافية المعروفة في الشعر العربي ومثال ذلك قول الشاعر: جلالة الدولار / حاكمنا الجديد.. ظلُّ الله فوقَ الأرض.. / ميعوثُ إله الحربِ والتحريرِ والبناءِ والإعمارِ / له يُقامُ الذِكْرُ.. / تُسْحرُ القرابين.. / وتُفْرَغُ الطبول.. / تُرْفَعُ الأستار / وباسمِه تكشفُ عن أسرارِها الأسرار / وباسمِه تعلَّى.. الحقولُ بالسبيلِ / أو يُصادِرُ الرغيفُ / فهو صاحبُ العِزَّةِ في المدائنِ المذبوحةِ الهار/ جلالَةِ الدولارِ / منقذنا.. / والمرشدُ الفقيه .. يُفْتَنُ فِي طَاغٍ / لا كما كانت فتاوى السيدِ (الدينار) / لمحِيَّةِ الحضراءِ صهوةُ المضاربينِ / في مصارفِ (الهوار) / فَتُسْتَحِيلُ جَهَنَّمَ اللَّهُ إِلَيْهِ جَهَنَّمٌ / وَتُسْتَحِيلُ التار / حدِيقَةُ قدسيَّةِ الأَزهارِ / جلالَةِ الدولارِ / في ساعَةِ (الحساب) يبقى وحدهُ / الصانعُ لـ القرار

في هذه القصيدة نلاحظ أن الشاعر التزم بالقافية الموحدة والمردوفة؛ أي سبق حرف الروي (الراء) حروف المد وهو (الألف) وظهور حرف المد في القوافي يؤدي إلى وضوح إيقاع (الراء) وإطالة الوقوف في نهاية السطور. وهذا الوقوف يزيد من فرصة التأمل لكل سطر، فجاءت القافية في القصيدة متزامنة مع المعاني والجو النفسي الذي يسيطر على الشاعر. وهذه القصيدة تبين «العجز العربي والسيطرة الأميركيَّة»؛ فالدولار رمز للطغيان ورمز للظلمة ورمز للتهتك الاجتماعي والواقع السياسي المزري الراهن الذي حل بالعراق»^٢. فهو يحيى الروي مع ما في المد المبعث من حرف

^١ - محمد صلاح زكي أبو هبدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية، ص ٣٥٢.

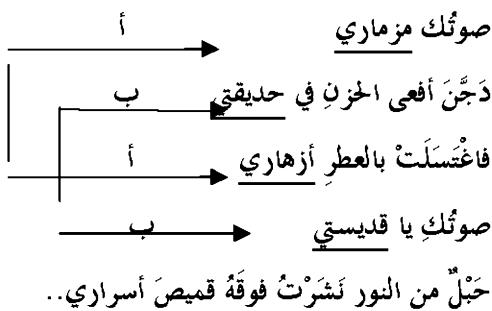
^٢ - يحيى السماوي، نقوش على جذع خلعة، ص ٦٦ - ٦٢.

^٣ - عاصم شرحبيل، آفاق الشعرية دراسة في شعر يحيى السماوي، ص ٧٦.

(الألف) يمنح النص إيقاعاً واضحاً؛ وهذا التلاحم والانسجام في القصيدة إيقاعياً ودلالياً يمنح النص حصوية وجمالاً وانسجاماً.

ب. القافية المتقاطعة

في هذا النمط من القافية «يعتمد الشاعر النظام (أ ب أ ب) فيتتحد السطر الأول مع الثالث والثاني مع الرابع بطريقة تبادلية متقاطعة»^١. وفي هذا النظام لا تتكرر القافية بشكل متواز، وإنما تقاطعها قافية أخرى، كما نرى في قول السماوي:^٢



نلحظ أن الشاعر بنى قوافيه في هذه السطور متبادلة منوعة؛ حيث لا تتكرر إلا بعد ظهور المخالف لها وهذا التنوع الذي جاؤه إليه الشاعر مع هذا التناغم الصوتي بين القوافي بيت في الأسطر إيقاعاً جمالياً خاصاً.

ت. القافية المقطعة

في هذا النمط من القافية يعتمد السماوي في كل مقطع على قافية، وتتنوع القوافي بالانتقال من مقطع لآخر؛ ونجد هذا النمط من القرافي في القصيدة "نقوش على جذع خلبة" التي تعتبر القصيدة الأم في الديوان، وتتضمن ثالثين مقطعاً حمل كل مقطع قافية:^٣ لا ماء في النهر.. ولا أمان / في الدار / والبستان / مُكَبِّلُ الظِّلَالِ وَالْأَفَانِ / جريمة المثلة بالأوطان / ليست أقل في كتاب الله / من جريمة المثلة بالإنسان.

^١ - عبد الرحمن نيرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص ٨٧.

^٢ - سامي السماوي، نقوش على جذع خلبة، ص ١٧٠.

^٣ - نفس المصدر، ص ٩٩.

والمقطع التالي:^١

لَمْ يَمُودْ أَخْتَ / أَشْرَكَتْ يَوْمًا.. وَبِأَيْمَتِ الْضَّالَّ / دِينًا / فَأَوْحَلَ فِي الْيَنَابِعِ الزُّلَّ / فَاشْهَرَ
حَسَامَكَ / أَيَّهَا الشَّعْبُ الْمُوَزَّعُ بَيْنَ خَوْفِ الْمُسْتَرِيبِ / وَبَيْنَ عَارِ الْاِحْتِلَالِ.

وهكذا نجد الشاعر ينوع في القوافي في هذه القصيدة المطولة، وقد سار على هذه الطريقة في بقية المقاطع حتى نهايتها ويجيء لكل مقطع قافية، وهذا الأمر يؤدي إلى تنوع الموسيقى في القصيدة وتحبب الملل والرتابة فيها. يتلخص موضوع القافية عند بخيبي السماوي في أن معظم القوافي التي جاءت في الديوان، جاءت متمكنة في مكانها ملتحمة في معانيها مع سائر كلمات البيت الشعري، وهذا يدل على مقدرة فائقة لدى السماوي على نسج القوافي. وإذا كانت القافية عنصراً أساسياً من عناصر القصيدة للكشف عن مقدرة الشاعر في خصوبة وإحكام شعره فإن القافية - بأنواعها المختلفة - تأتي في شعره متكاملة، إيقاعياً ودللياً، ولا يشعر القارئ فيها بأي استكراه وصعوبة. وهذا يؤيد قول "عصام شرتح" في دراسته لشعر السماوي، إذ يقول: «إن الشعريّة من منظور السماوي ليست بتتابع القوافي وبروزها في نهاية كل سطر شعري؛ وإنما أفضل القوافي المتناغمة - بالنسبة إليه - ما تأتي عفواً الخاطر، مناسبة دون تكلف»^٢. ونحن لا نستطيع بحال من الأحوال أن نفصل القافية من سائر الأبيات والسطور في قصائده لأنها ذات معانٍ متصلة بموضوع القصيدة؛ على سبيل المثال:^٣ البندقية وحدتها الحكم المترفة / بين مشكاة اليقين / وبين ديمور الضلال.. / البندقية - لا الميراغ - الناطق الرسمي / باسم الدار تَطْحَنُهَا خَيُولُ الإِحْتِلَالِ / باسم الغد المأمول / باسم طفولة سفحٌ / وباسم عرابة كهف الاعقال...^٤

أيضاً قوله:^٥

يَا صَابِرًا عِقْدَيْنِ إِلَّا بَضْعَةً
عَنْ خَبِيرٍ تَنَوِّرِ وَكَأسِ فُراتِ

^١ نفس المصدر، ص ١٠٠.

^٢ عصام شرتح، موحيات الخطاب الشعري في شعر بخيبي السماوي، ص ٢١٠.

^٣ بخيبي السماوي، نقوش على جذع خلقة، ص ١٢٨.

^٤ نفس المصدر، ٧٤ - ٧٥.

لسريره حَبْلٌ من السُّرُقاتِ
 فيفكَ أَسْرَ سَيِّنَةً مُدْمَأَةً
 (ليلي) مُكَبَّلٌ بِقَيْدٍ عَزَّاَةً
 (هَبَلُ الْجَدِيدُ) بِزَيٍّ دُولَارَاتِ

ليلاً في حُضْنِ الغَرِيبِ يَشِيدُهَا
 تبكي وَتَسْبِكِي ولكن لا فَتَىٰ
 يا صابراً عَقْدَيْنِ إِلَّا بَضْعَةً
 ليلاً ما خَائِتْ هَوَالَّكَ وَإِنَّما

ومن خلال قراءتنا المتأملة لقصائد يحيى السماوي - كما في النموذجين السابقين - يتبيّن لنا أن التلامُح والانسجام بين القافية ومضامين القصيدة واضحة، ويظهر دور القافية في تحقيق وظيفة إيقاعية في أجزاء القصيدة والتعبير عن المعنى وإظهاره ولفت الانتباه إلى دلالات النص. والقوافي في هذه الأسطر والأبيات (**الصلال**، الاحتلال، الاعتقال، فرات، السُّرُقاتِ، مُدْمَأَة، عَزَّاَة، دولارات) غير نافرة، وما جاءت عنصرًا تزيينياً قابلاً للحذف، بل القارئ المتأمل في قصائد السماوي - خاصة ديوان نقوش على جذع نخلة - يدرك أن هذه الكلمات تشكل معجمه الشعري وأكثرها هيمنة على سائر الكلمات وأشدّها تأثيراً عليها.

ج. الروي

بعد الروي أهم حروف القافية، لأنّه الحرف الذي تبني عليه القصيدة. هو «النّيرة أو النّغمة التي تنتهي بها الأبيات، ويلزم الشاعر بتكراره في كلّ أبيات القصيدة، وإليه تنسب القصيدة، فيقال ميمية أو رائبة أو دائمة... إلخ»^١. ويرى أحمد الشايب في كتابه «أصول النقد الأدبي»: أن «هناك حروف تصلح للروي فتكون حمولة الجرس لذيذة النغم، سهلة المتناول وبخاصة إذا كانت القافية مطلقة، من ذلك الهمزة والباء والدال والراء والعين، واللام بخلاف نحو الثاء والدال والشين والضاد والغين فإنها غريبة ثقيلة الكلمات، فكان اختيار الروي من مقاييس الشعر الدقيقة ولا يخالف الجميل المأثور إلا سقيم الذوق أو متصنع»^٢. ومن خلال قراءتنا في شعر يحيى السماوي نجد أن الشاعر حافظ على اختيار الأحرف ذات الجرس والنغم، ونجده أنه استخدم من حروف الهجاء ثلاثة عشر حرفاً، وكان

^١ - إميل بديع بغرور، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون شعر، ص ٣٥٢.

^٢ - أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ٣٢٥.

مكثراً في بعضها ومقللاً في البعض الآخر؛ والجدول الآتي يبين حروف الروي التي نظم عليها قصائده العمودية في ديوان نقوش على جذع نخلة، ونسبتها وتواترها:

الترتيب	حرف الروي	عدد القصائد	عدد الأبيات	النسبة المئوية
١	الدال	٣	١١٥	%٣٢,٣٩
٢	العين	١	٤١	%١١,٥٤
٣	الكاف	٢	٦٨	%١٩,١٥
٤	التاء	١	٧٠	%١٩,٧١
٥	الراء	١	٣١	%٨,٧٣
٦	السين	١	٥	%١,٤٠
٧	النون	١	٢٥	%٧,٠٤
المجموع	٧	١٠	٣٥٥	%١٠٠

جدول (١٢) يبين مجموع حروف الروي ونسبة تواترها في قصائده العمودية في الديوان
بالنظر إلى حروف الروي في قصائده العمودية، فإن الدال تأتي في مقدمتها بنسبة %٣٢,٣٩ ثم
تليها الكاف، التاء، العين، الراء، النون، والسين. أمّا في قصائده الحرة فإنه استخدمن نفس هذه الحروف
وزاد عليها ستة حروف أخرى لم يجدها في قصائده العمودية كما هو مبين في الجدول التالي:

الترتيب	حرف الروي	عدد تواتره	النسبة المئوية
١	النون	٧٩	%٢٠,٤١
٢	الميم	٨	%٢,٠٦
٣	اللام	٤٧	%١٢,١٤
٤	السين	١٥	%٣,٨٧
٥	الباء	٣٣	%٨,٥٢
٦	الدال	٣٩	%١٠,٠٧

%١٩,٣٧	٧٥	الراء	٧
٥,٤٢	٢١	الفاء	٨
%٢,٣٢	٩	القاف	٩
%٥,٩٤	٢٣	التاء	١٠
%٢,٥٨	١٠	الهمزة	١١
%٥,٦٨	٢٢	العين	١٢
%١,٥٥	٦	الباء	١٣
%١٠٠	٣٨٧	المجموع	

جدول (١٣) يبين مجموع حروف الروي ونسبة تواترها في القصائد الحرة في الديوان

يتضح لنا من خلال الجدول أن قصائد الحرة جاءت موزعة على النون بنسبة ٢٠,٤١% ثم الراء بنسبة ١٩,٣٧% وتليها اللام، الدال، الباء، التاء، العين، الفاء، السين، الهمزة، القاف، الميم، والأخير، الهاء. والجدول الآتي يبين مجموع الحروف الروي التي نظم عليها قصائد العمودية والحررة في ديوان نقوش على جذع نخلة ونسبة تواترها وترتيبها تنازلياً:

الترتيب	الروي	عدد تواترها في الديوان	النسبة المئوية
١	الدال	١٥٤	٢٠,٧٥%
٢	الراء	١٠٦	١٤,٢٨%
٣	النون	١٠٤	١٤,٠١%
٤	التاء	٩٣	١٢,٥٣%
٥	القاف	٧٧	١٠,٣٧%
٦	العين	٦٣	٨,٤٩%
٧	اللام	٤٧	٦,٣٣%
٨	الباء	٣٣	٤,٤٤%
٩	الفاء	٢١	٢,٨٣%

%٢,٦٩	٢٠	السين	١٠
%١,٣٤	١٠	الهمزة	١١
%١,٠٧	٨	الميم	١٢
%٠,٨٠	٦	الهاء	١٣
%١٠٠	٧٤٢	١٣	المجموع

جدول (٤) يبين استعمال حروف الروي ونسبتها من مجموعها في الديوان

من خلال الجدول وبالنظر إلى حروف الروي وتواترها في ديوان نقوش على جذع نخلة، يتضح لنا أن "الدال" تأتي في مقدمتها بنسبة ٢٠٪ ثم تليها الراء، النون، التاء، القاف، العين، اللام، الباء، الفاء، السين، الهمزة، الميم، ثم الهاء بنسبة ٨٠٪. ومن خلال استعراضنا للجدول نلحظ أن السماوي استعمل الحروف الشائعة في الشعر العربي ولم يستخدم الحروف الثقيلة، مثل الصاد، الخاء، الطاء، الغين. ولتبين هذا الأمر سنعتمد على تقسيم الدكتور "إبراهيم أنيس" لحرف الروي ونسبة شيوخه في الشعر العربي في كتابه "موسيقى الشعر" على النحو الآتي: «أ- حروف كثيرة الشيوع وتلك هي: الراء، اللام، الميم، النون، الباء، الدال. ب- حروف متوسطة الشيوع وتلك هي: التاء، السين، القاف، الكاف، الهمزة، العين، الخاء، الفاء، الياء، الجيم. ج- حروف قليلة الشيوع وتلك هي: الصاء، الطاء، الهاء. د- حروف نادرة في مجدها روياً: الدال، الثاء، الغين، الخاء، الشين، الصاد، الزاي، الطاء، الواو». ^١ يتضح لنا من خلال الجدول السابق وعرض أحرف الروي في الديوان؛ التطابق في تواتر حروف الروي عند يحيى السماوي مع ما نخرج به إبراهيم أنيس، حيث جاءت نسبة حروف كثيرة الشيوع في الديوان نسبة ٦٠,٨٨٪ من مجموع حروف الروي في الديوان. أما الحروف المتوسطة الشيوع، بلغت نسبة ٣٨,٢٥٪، والحرروف القليلة الشيوع؛ فقد قلل السماوي من استخدامها إلى حد الندرة حيث جاءت بحرف واحد وهي: "الهاء" بنسبة ٨٠٪. أما الحروف النادرة الشيوع، فما جاءت روياً في شعر يحيى السماوي. هذا عن حروف الروي ونسبة شيوخها في الديوان، أما حركاته فقد جاءت على النحو الآتي:

^١ - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ٢٤٦.

النسبة المئوية	عدد أبيات	عدد القصائد	حركة الروي	المسلسل
%٦٨,١٦	٢٤٢	٦	الكسرة	١
%٣٠,٤٢	١٠٨	٣	الفتحة	٢
%١,٤٠	٥	١	الضممة	٣
—	—	—	السكون	٤
%١٠٠	٣٥٥	١٠	المجموع	

١٥) يبين نسب حركات الروي وأعدادها في القصائد العمودية في الديوان

بالنظر إلى حركات الروي في قصائده العمودية، نجد كل قصائده جاءت محركة الروي (القافية المطلقة). وحركة القافية المطلقة هي الحركة الغالبة في القوافي الشعرية، خاصة في القصائد العمودية التي التزمت قافية موحدة. كما يرى إبراهيم أنيس أنّ «فريـب ٩٠% من الشعر العربي جاء محركـ الروي (القافية المطلقة)، لأنـا أوضـحـ في السـمعـ، والـآذـانـ قدـ أـلـفـتـ أنـ تـسـمـعـ بـعـدـ الروـيـ شـيـئـاـ آـخـرـ»^١. ونلاحظ، من خلال هذا الإحصاء، تقدم الروي المكسور في قصائده العمودية بنسبة ٦٨,١٦% ويرى الباحث أن هيمنة الكسرة على الروي دليل على هيمنة صوت الشاعر الدالة على الشعور بالحزن والألم والماسي التي تمر على الشعب العراقي لأن «محـيـ الروـيـ مـكـسـورـاـ يـوحـيـ بـحـالـةـ نـفـسـيـةـ مـكـسـورـةـ»^٢. وهذه القصائد مفعمة بالشعور بالحزن والأسى والتوتر إزاء كلّ هذه الجرائم الكثيرة التي تحدث في العراق. والسماوي كتب ملخصة معاناته الفردية ممثلة في الغربة عن الوطن، ومعاناته الجمعية ممثلة في الواقع المؤلم الذي يعيشـهـ وطـنهـ العـراـقـ؛ فجاءـتـ هـذـهـ القـصـائـدـ انـعـكـاسـاـ باـطـنـياـ لـآـلامـهـ فيـ ذاتـهـ. أما بالنظر إلى حركة الروي في قصائده الحرة، فنرى الجدول التالي:

النسبة المئوية	عدد تواتره	حركة الروي	المسلسل
%٦٦,٦٦	٢٥٨	السكون	١
%٢٤,٥٤	٩٥	الفتحة	٢

١ - المصدر نفسه، ص ٢٥٥

^٢ - على عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، ص ٥٠٩.

%٨,٢٦	٣٢	الكسرة	٣
%٠٠٥١	٢	الضمة	٤
%١٠٠	٣٨٧	المجموع	

جدول (١٦) يبين نسب حركات الروي واعدادها في القصائد الخمسة في الديوان

في قصائده الخمسة كما يتضح من خلال الجدول فقد جاءت حركات الروي بين الحركة والسكن. والغالبية العظمى فيها عمدت إلى الروي الساكن (الكافية المقيدة)، حيث بلغت نسبته ٥٦٦,٦٦٪، فيبدو أن الشاعر يلجأ أكثر إلى القافية المقيدة. «بظهور الشعر الحر اتجه الشعراء إلى القوافي المقيدة، وأصبح التسكين سمة ظاهرة من سمات القافية الجديدة... لأن القافية المقيدة في الشعر التفعيلي تسمح بالتدفق، وتحقق الإنسانية في التعبير فهي تختصر زمن الوقفة على نحو يسمح بالانتقال السريع»^١. وترى رحاب الخطيب أنه «إذا كانت القافية المطلقة تصعد النغم الموسيقي للقصيدة ومدده وتطليه، فإن القافية المقيدة تعمل على كسر البنية الإمامدية للإيقاع وذلك بالوقف بعد مد طويل أو قصير. وهذه السمة النغمية تكون أوضح في حالة الانتظام؛ أي في حالة ورود القافية في نسق هندسي تتوحد فيه القافية مقطعاً»^٢.

٤- الموسيقى الداخلية

إن الموسيقى الخارجية - كما مر - تعتمد على الأوزان الشعرية، الزحافات والعلل، والكافية، وحروف الروي. أما وراء الموسيقى الخارجية، فهناك موسيقى داخلية تتبع من اختيار الشاعر للكلمات وتواتي الحروف وما بينهما من تلازم. فهي: «الموسيقى التي تبعث من الحرف والكلمة والجملة، وهي موسيقى عميقة لا ضابط لها، تتفاعل مع الحرف في حركاته وجهه وصيته ومدده، وتبعث وفق حالة الشاعر النفسية فتأثر بها»^٣. وإن كان للموسيقى الخارجية أثر في تنعيم القول الشعري فإن للموسيقى الداخلية دوراً موازياً له يدعم موسيقاها. إذن، الموسيقى الداخلية تؤدي دوراً خطيراً ومهمّاً في العمل

^١ - عزة محمد جلوع، موسيقى القصيدة الحديثة وبناء الدلالة، ص ٢٥٩.

^٢ - رحاب الخطيب، معراج الشاعر مقاربة أسلوبية لشعر طاهر رياض، ص ٣٦ - ٣٧.

^٣ - يوسف أبو العదوس، الأسلوبية الرؤوية والتطبيق، ص ٢٥٦.

الشعري وتأثير القارئ، و«قد تأتي الموسيقا الخارجية في القصيدة – بالوزن والقافية – رتيبة، فُتشعر متلقيها بالضيق، لو لا حضور الموسيقا الداخلية المرتبطة بالمواقف الانفعالية المتمحضة عن التجربة»^١. وهكذا يبدو أنّ الموسيقى الداخلية، خاصة في بنية القصيدة الحديثة لها دور بارز ومميز في إثراء النص والكشف عن الأبعاد الدلالية والتعبيرية للنص ويتمثل ذلك في الانسجام والتواافق بين عناصر هذه الموسيقى وبين الكلمات ودللات النص. والناظر في شعر يحيى السماوي، يجد إيقاعات أخرى غير تلك الإيقاعات المكتسبة من الأوزان والقوافي، ما يطرب له السمع من خلال سياقات أسهمت في تحقيق إيقاعيتها ونغميتها، والتعبير من خلاله عن تجربته الشعرية. وستتناول في هذا البحث العناصر الإيقاعية، من التكرار بجميع مستوياته ونحو ذلك من المظاهر الصوتية التي تشكل علاقة وطيدة بالمعنى، ونحاولربط كل ذلك بالجانب الدلالي.

أ. التكرار

يعد التكرار من الخصائص الأسلوبية الهامة التي تستخدم لفهم النصوص الأدبية؛ فالشاعر إنما يكرر ما يثير اهتماماً عنده، ويرغب في نقله إلى أذهان ونفوس المحاطين. «والتكرار، في حقيقته، إلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسوهاه. فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه»^٢. والتكرار ظاهرة ليست غريبة على الشعر العربي قديماً وحديثاً، أما في الشعر الحديث، فقد حقق التكرار انتشاراً أوسع مما كان في القصيدة القديمة، «وما يلاحظ عند شعراء الحداثة، أنهم لم يقفوا – في استخدامهم للتكرار – عند أشكال معينة، بل ظلوا في حركة دائبة، تتوقف إلى التجديد والتطور من أجل توسيع التركيب، وإجراء الدلالة والإيقاع، ولجعل تخلي الشعر الحديث عن القافية وعن كثير من الأوزان الشعرية المعروفة، كان عاملاً قوياً في توجيه العناية إلى ظاهرة التكرار، واستثمار إمكاناتها التعبيرية في تحقيق النغمة الموسيقية الضرورية لبناء

^١ - مصلح عبد الفتاح النجار وأفنان عبد الفتاح النجار، «إيقاعات الردفية والإيقاعات البديلة في الشعر العربي، رصد لأحوال التكرار وتأصيل لعناصر الإيقاع الداخلي»، مجلة جامعة دمشق، ص ١٣٢.

^٢ - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٤٢.

لغة الشعر».١ أما التكرار الذي لا يتولد من إحساس الشاعر ولا يحمل أي معطيات فنية إيقاعية، فيبدو متکلفاً ما يفقد حمالية النص. «إِن لغة التَّرْدِيدُ عِنْدَ شُعَرَاءِ الْحَدَائِقِ تُرْفِعُ النَّصَ إِلَى درجةِ الشِّعْرِيَّةِ إِنْ تَكُونُ الشَّاعِرُ مِنَ السَّيِّدَةِ عَلَيْهِ تَشْكِيلًا وَدَلَالَيَا، وَإِلَّا تَحُولَ الْفَوْزُ الْمُتَرَدِّدُ إِلَى عَبَّةٍ ثَقِيلٍ يَشْوِهُ جَسَدَ النَّصِّ بَدَلًا مِنْ تَزْيِينِهِ بِأَرْدِيَّةٍ مُتَعَدِّدَةِ الأَشْكَالِ وَالْأَلْوَانِ».^٢ والتكرار ظاهرة أسلوبية بارزة في ديوان «نقوش على جذع نخلة» وقد لفت انتباها هذه الظاهرة في ألفاظه وتراكيمه ومقاطعه ويظهر التكرار في القصائد بأشكال مختلفة من الكلمة والجملة، وكل شكل من هذه الأشكال لها أبعادها الدلالية والإيقاعية مما يثير النص الشعري وقد أدت دوراً أساسياً في تمسك القصائد. وهنا سنحاول أن نقف عند أنواع التكرار في الديوان موضوع الدراسة محاولة لاستكشاف قدرتها الشعرية في توسيع المعنى الذي ألح الشاعر على إظهاره، فضلاً عن دوره في البنية الإيقاعية والدلالية في القصائد.

١. التكرار اللغطي

بعد تكرار اللفظ من السمات الأسلوبية الواضحة والمهمة التي وظفها الشاعر في الديوان. ومن أنواع التكرار الذي لاحظنا عند السماوي تكرار الكلمة؛ حيث يكرر الشاعر الكلمة نفسها في أكثر من موقع بطريقة تزيد في إثراء النص، سواء في الإيقاع أو في الدلالة ضمن الحالة النفسية للتجربة الشعرية. فيقول:^٣ ذَكِيَّةٌ قَابِلُ التَّحْرِيرِ / لَا تُصِيبُ إِلَّا هدَفَ المَرْسُومِ / مِنْ قَبْلِ ابْتِدَاءِ نُورَةِ الْقَتَالِ / ذَكِيَّةٌ ذَكِيَّةٌ.. / تُمَيِّزُ الْوَحْلَ مِنَ الزَّلَالِ / وَنَغْمَةُ الْقِيَاثِ مِنْ حَشْرَجَةِ السَّعَالِ / ذَكِيَّةٌ ذَكِيَّةٌ.. / تُخْطِئُ الشَّيْوَخَ وَالنِّسَاءَ وَالْأَطْفَالُ / وَلَا يَبُوتُ الطَّينِ.. لَا أَمَاكِنَ الصَّلَاةِ / أَوْ مَشَاغِلَ الْعَمَالِ!
إن ما يحدّثه تكرار كلمة «ذكية» في النص الشعري، إضافة إلى الوظيفة الموسيقية التي أعطتها تكرار الكلمة لإمتاع الأذن من ترديدها خمس مرات لهذه الكلمة، هو الإحساس بالحالة الشعرية التي يعيشها الشاعر إزاء احتلال الوطن والجرائم التي يرتكبها الاحتلال في العراق؛ تجتمع في هذه القطعة الشعرية الساخرة المريرة كل العناصر الحزن والدمار لتشكل في النهاية صورة مؤساوية للشعب العراقي الذي

^١ - محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية، ص ٣٠١.

^٢ - عبد الحال العف، «بنية التردد في "أغانى الجرح" دراسة صوتية دلالية»، مجلة الجامعة الإسلامية، ص ١٢٢.

^٣ - بجيبي السماوي، نقوش على جذع نخلة، ص ١٢٢.

يعاني تحت ظل الاحتلال الأمريكي؛ المحتلون يملكون القنابل **المُوجَّهة الذكية**، يحددون أهدافهم بدقة ولكنهم لا يميزون الشيوخ والنساء والأطفال وبيوت الناس والمساجد! لأن المحتل لا يقيم وزناً للشعب العراقي. إذن الشعارات الزائفة و"قنابل التحرير"! (الديمقراطية المزعومة) ما جاءت لتحرير الشعب العراقي بل لاحتلال الوطن.

٢. تكرار الجمل والعبارات

من أنواع التكرار الذي لاحظنا وجوده كثيراً عند الشاعر توارد الجمل والعبارات في الديوان. بحيث يتخذ الشاعر من المكرر نقطة ارتباك في نشر عواطفه وتأكيد فكرة محددة تعد بمثابة مفتاح للنص الشعري يرفع درجة تأثيرها. وتمثل لذلك بقوله من قصيدة "اخرجوا من وطني" حيث يقول: ^١ هذه الأرض التي نعش / لا ثنيتْ ورد الياسمين / للغرة الطامعين / والفرات الفحل / لا يجُب زيوناً وتين / في ظلال المارقين / فاخرجوا من وطني المذبوح شعراً / وبساتين / وأهاراً وطين / وأتركونا سلام آمين / نحن لا تستبدلُ الخنزير بالذئب / ولا الطاعون بالسل / وموتاً بالجذام / فاخرجوا من وطني / خودة المحتل لا يمكن أن تصبح عشاً للحمام / فاخرجوا من وطني / والدم المسفوح لن يصبح أزهار حزام / فاخرجوا من وطني ...

يكسر الشاعر جملة "اخرجوا من وطني" في القصيدة ثمان مرات، وهذا التكرار لا يأتي في أسطر متواالية، إنما يأتي متبايناً في شكل منسق لتمثيل الجملة المتكررة نقطة مركبة الدلالة، وهذه الجملة تعتبر من مفاتيح القصيدة. فإن السماوي عمد إلى تكرارها ليتركز المعنى المتصل بعنوان القصيدة في ذهن المتلقى كما جاء تكرار هذه العبارة منسجماً مع الجو النفسي للشاعر أثناء حزنه على وطنه. يقول عصام شرتح: «إن ما يثير القارئ - في هذه القصيدة - تكاملاً النصي؛ وائلافها النسقي في تحفيز رؤيتها النصية وبئرها الدلالية التي تقوم على مرجعية دلالية هي الإحساس بالظلم الذي تعانيه العراق؛ لذا بلور رؤيتها على شحذ الهمم والمحث على المقاومة والتأكيد على قيمة العراق وعظمته شعبها قديماً

و حديثاً^١. إذن، جاء تكرار هذه الجملة منسجماً مع الجو النفسي والانفعالي للشاعر. وعندما يكرر السماوي هذه الجملة تكاد تكون أبرز ما يدور في نفس الشاعر في لحظة ما قبل الإبداع، كذلك يأتي تكرارها معززاً للجانب الإيقاعي الذي أحده تكرارها بكثرة في القصيدة، وكأنها مفتاح الإيقاع بالنسبة للقصيدة فيظهر فيها التناغم الموسيقى من أولها إلى آخرها، ويكشف الموسيقى الداخلية فتشد السامع ويفاعل معها.

وفي نموذج آخر يقول:^٢

كفرت بالضالِّ / معروضاً بأسواقِ المخابراتِ للإنجازِ / وبالعمائمِ التي تحرّمُ الجهادَ / حين تسبّحُ الدارِ / كفاكِ هذا العارِ / كفاكِ هذا العارِ / يا أمَّةُ اللهِ الأهضيِّ.. / كفاكِ هذا العارِ / من قبلِ آنِ يُطْبِقَ ليُ الْقَهْرِ بِالْذِجْيِ / على بقيةِ النهارِ / وقيلَ آنِ يُؤْمِنَكَ (القرآن) / أو تهُوَّدَ الأمصارِ.

فلالاحظ في هذا المقطع تكرار جملة "كفاكِ هذا العار" ثلاث مرات، وتردد هذه الجملة في المقطع ينشئ جرساً موسيقياً متداولاً ويفرغ الأسماع. وهذا الترديد تحمل معه عذاب الشاعر وألمه، وقد كررت للتغيير عن حجم الغضب والأساة التي يعيشها الشاعر لهذه الجراحات والألام التي تمرّ على العراق.

ب. الطباق

من خلال دراستنا للديوان لاحظنا أن الطباق قد ورد كثيراً في القصائد وله أثر في إحداث جرس موسيقي من خلال انسجام الألفاظ وتناغمها في تركيب النص. والطباق يعد من أهم وسائل اللغة لنقل الإحساس بالمعنى وال فكرة والموقف. «تعمل الأضداد على متابعة النص»، وما يتشكل عنها من علاقات، تتحرّك في توادر متجادب وكأنها شبكة تتبع خيوطها، وتتبادل مواقعها، وتتشابك تطريزاها على جسد النص. كما تقوم الأضداد بدور حيويٍّ فاعل في تأسيس الوجه الأهم في البنية الحركية في النص»^٣. ويلعب دوراً أساسياً في نقل انفعالات الشاعر وأحساسه، كما كان له دور واضح في

^١ - عاصم شرتح، موحيات الخطاب الشعري في شعر بحبي السماوي، ص ٢٦٦.

^٢ - بحبي السماوي، نقوش على جذع خلعة، ص ١٥٢ - ١٥٣.

^٣ - عاصم شرتح، ظواهر الأسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص ٤٦.

إضفاء نغم موسيقي جميل للنص، إذ «له أثر فاعل في توجيه التماس المباشر بين لفظين متعاكسي الدلالة؛ الأمر الذي يخلق شدًّا ينعكس على الموسيقى»^١.

فمن الطباق قوله: في وطن النخيل / الناسُ صنفانِ.. فَامَّا قاتلُ مُسْتَاجِرٍ / أو / مُؤْجَرٌ قتيلٌ^٢ ففي هذا النموذج نلاحظ أنَّ التضاد بين كلمات «قاتلٌ مُسْتَاجِرٍ وَمُؤْجَرٌ قتيلٌ» خلق إيقاعاً جميلاً اكتسبه من الطباق وأضاف حمالية وعنوية في المقطع.

وقوله: الكونُ مرآة / كُلُّ الْهَيَايَاتِ بِدَائِيَاتٍ / إِذْنٌ؟ / كُلُّ الْبَدَائِيَاتِ / نَهَايَاتٌ / وَتَلْكَ آيَاتٍ. فالتضاد بين (الهيايات والبدائيات)، خلق تناعماً موسيقياً جميلاً ما زاد حمالية ورقة في تركيب النص. أمّا التضاد في شعر يحيى السماوي، لا تتحصر فقط بين المفردة والمفردة، إنما يشمل الجملة. ومن نماذجه في بناء الجمل قوله: وَجَحْفَلٌ مِّنْ أَشْرُسِ الذِئَابِ / وَفَلِقٌ مِّنَ الْدَبَابِ الْبَشَرِيِّ / يُنَشِّرُ الطَّبَيْنِ في المدينةِ الخرابِ / يُبَشِّرُ الْخَانَعَ بِالثَّوَابِ / وَيُوعِدُ الثَّائِرَ بِالْعِقَابِ.

فالتضاد بين جملتي يُبَشِّرُ الْخَانَعَ بِالثَّوَابِ ووَيُوعِدُ الثَّائِرَ بِالْعِقَابِ يعطي نغمة متراوحة في هذه الأسطر؛ كما أنه يقوي جانب الإيقاع من خلال التوزيع المقابل للنغم بين عنصرين متضادين:

يُبَشِّرُ الْخَانَعَ بِالثَّوَابِ
≠ ≠ ≠ ≠ ≠ ≠
وَيُوعِدُ الثَّائِرَ بِالْعِقَابِ.

وهكذا؛ يتحقق توازنناً نغمياً جميلاً، ويؤدي دوراً أساسياً في تعزيز الترابط الموسيقي والإنسجام والتكمال بين سطرين متاليين.

ت. الجناس

^١ - عبد الكريم راضي حضر، رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجدي الحديث في العراق، ص ٣١٨.

^٢ - يحيى السماوي، نقوش على جذع نخلة، ص ٥٢.

^٣ - نفس المصدر، ص ٩٦.

^٤ - نفس المصدر، ص ١٠٦.

هو «أن يتشاربه اللفظان في النطق ويختلفان في المعنى»^١. وإن للجنس «جمالاً يزيد أداء المعنى حسناً لما فيه من حسن الإفادة، ففيه خلابة للأذهان ومفاجأة تثير الذهن وتقوى إدراكه المعنى المقصود»^٢. إذن للجنس أثر ظاهر في إحداث التناغم الموسيقي، لأن الإلحاح الصوتي الناتج عن تكرار بعض الحروف يوقع نغماً جميلاً ويزيد الموسيقى تدفقاً. يأتي الجنس في ديوان «نقوش على جذع خلقة» في أكثر من موضع وأكثر التجنيس الذي جاء في الديوان من نوع الجنس الناقص، وهو «ما اختلفت اللفظتان في أعداد الحروف إما أن يكون بزيادة أو بتغيير حرف أو أكثر»^٣.

ومنه قوله:^٤ حُرُّونَا مِنْكُمُ الْآن / وَمِنْ زِيفِ الشَّعَارَاتِ / وَتَجَّارُ حِروْبِ النَّفْطِ وَالشَّفَطِ

وأصحاب حواتيت النضال^٥.

وقوله:^٦

يَا ابْنَ الْأَبَاءِ الْمُرْخَصِينَ نَفْوَسَهُمْ

أيضاً قوله:^٧

نَاطَحَتْهُ - وَأَنَا الْكَسِيْحُ - فَلَمْ يَنَلْ

ففي هذه النماذج، نلاحظ أن الجنس كان بين كلمات "النفط والشفط - نفوسهم ونفيسهم - حزم وعزم"، ففي هذا التجنيس تبلغ الموسيقى قوتها بتغيير حرف واحد وقد حقق التجانس انسجاماً غير متكلف ولا مبتذر ونتج عنه إيقاع صوتي محب للنفس.

أما الجنس بزيادة حرف قوله:^٨

^١ - عبد العاطي غريب علام، دراسات في البلاغة العربية، ص ٢٠٥.

^٢ - نفس المصدر، ص ٢١٥.

^٣ - نفس المصدر، ص ٢١١.

^٤ - بخيبي السماوي، نقوش على جذع خلقة، ص ٩.

^٥ - نفس المصدر، ص ١٣.

^٦ - نفس المصدر، ص ٧١.

^٧ - نفس المصدر، ص ٩٤.

أين المروبُ وكلُّ دربٍ من دروبِ الفَرْ سُدَا؟

أيضاً قوله:^١ فإنَّ تأمِنَ رغيفَ الخبزِ / فَرَغَ من فروعِ شِرْعَةِ الجهادِ.

فالتجنيس بين كلمتي "درب" و"drob" - فرع وفروع" جاء بزيادة الواو فيهما، مما أدى إلى دعم المستوى الإيقاعي وتقويته وحسن وقوعه في أبياته. بناء على ما تقدم، يتضح لنا أن الجناس وسيلة من وسائل التوصيل المتميزة بقوة التأثير وسرعة النفاذ إلى الأذن وله دور واضح في إضفاء نغم موسيقي جميل في الديوان، حيث يأتي الحرس الموسيقي مكرراً في الأبيات والسطور ويزداد قوة وعمقاً فيشيع تناغماً موسيقياً مما يضفي عنائة رائعة في النص.

نتائج البحث

يتبيّن لنا من تصنيف البني العروضية للديوان، أن السماوي قد راوح فيه بين النمطين: الشعر الحر والشعر العمودي، وإن كانت الغلبة لنمط الشعر الحر الذي شكل ٦٠٪ من قصائد الديوان. وبحسب الكامل يعد أكثر البحور تواتراً حيث يهيمن بعده النغمي على نظام الموسيقى في الديوان، وأن السبب لهذه النسبة العالية في استعمال الشاعر للبحر الكامل هو مرونة هذا البحر وما يتميز به من انسياقات في الموسيقى والإيقاع راقت للشاعر، ولعل السماوي وجد في هذا البحر مرونة أكثر على نقل الأحساس والتجارب والمشاعر الداخلية. إضافة إلى كثرة التغييرات التي يمكن أن تدخلها وهذا التغييرات في التفعيلات تؤدي إلى تجنب الرتابة في الإيقاع وإلى تنوع الموسيقى في القصائد. وعرفنا أنَّ الموسيقى في قصائد السماوي، لا نخسها فقط من إيقاعات التفعيلات السالمَة، بل تأخذ هذه التفعيلات أشكالاً متنوعة وكثيراً ما يفيد السماوي من الزحافات والعلل، دون الخلل في الموسيقى، فيحذف من التفعيلة أو يضيف حسب قوانين العروض، لكن الموسيقى تتولد من هذا التوزيع الفريد وهذا التغيير في التفعيلات يؤدي إلى تجنب الرتابة في الإيقاع وإلى تنوع الموسيقى في القصائد.نظم السماوي قصائده العمودية التامة والمحرومة على النمط المعتاد ذي الشطرين المنتهي بقافية. واهتمام السماوي بموسيقاً قوافيه، اختار كثيراً منها مردوفاً لتناسب في الأذن. أما للاقافية في شعره الحر أكثر من صورة، بحد مجموعة من الظواهر الإيقاعية فيه. أنَّ معظم القوافي التي جاءت في الديوان، جاءت متمكنة في مكانها

ملتحمة في معانيها مع سائر كلمات البيت الشعري، وهذا يدل على مقدرة فائقة لدى السماوي على نسخ القوافي.

إنَّ السماوي حافظ على اختيار الأحرف ذات الجرس والنغم، ونجده أنه استخدم من حروف الهجاء ثلاثة عشر حرفاً، وكان مكثراً في بعضها ومقللاً في البعض الآخر؛ وأنه استعمل الحروف الشائعة في الشعر العربي - كروي - ولم يستخدم الحروف الثقيلة مثل الضاد، الخاء، الطاء، الغين.

بالنظر إلى حركات الروي في قصائده العمودية وجدنا كل قصائده جاءت محركة الروي (القافية) والمطلقة. وحركة القافية المطلقة هي الحركة الغالية في القوافي الشعرية، خاصة في القصائد العمودية التي التزمت قافية موحدة. أما على العكس، في قصائده الحرة فقد جاءت حركات الروي بين الحركة والسكن. والغالبية العظمى فيها عمدت إلى الروي الساكن (القافية المقيدة)، لأنَّ القافية المقيدة في الشعر التعليقي (الحر) تسمح بالتدفق، وتحقق الإنسانية في التعبير فهي تختصر زمن الوقفة على نحو يسمح بالانتقال السريع. إنه استفاد لإثراء موسيقى قصائده من الإيقاعات الداخلية مثل التكرار، الجناس، الطلاق. وكل شكل من هذه الأشكال لها أبعادها الدلالية والإيقاعية مما يثري النص الشعري وقد أدَّت دوراً أساسياً في تماسك القصائد.

قائمة المصادر والمراجع

- ١- أبو العروس، يوسف، **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**، الطبعة الثانية، عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع، ٢٠١٠م.
- ٢- إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر قضایاه وظواهره الفنية والمعنوية**، بيروت: دار العودة، ٢٠٠٧م.
- ٣- أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، الطبعة الثانية، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٢م.
- ٤- بدوي، محمد جاهين، **العشق والاغتراب في شعر بخيي السماوي "قليلك لا كثيرهن نمودجاً"**، الطبعة الأولى، دمشق: دار الينابيع، ٢٠١٠م.
- ٥- بديع يعقوب، إميل، **المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩١م.

- ٦- تيرماسين، عبد الرحمن، **العروض وإيقاع الشعر العربي**، الطبعة الأولى، القاهرة: دار الفجر، ٢٠٠٣م.
- ٧- حركات، مصطفى، **أوزان الشعر**، الطبعة الأولى، القاهرة: الدار الثقافية للنشر، ١٩٩٨م.
- ٨- الخطيب، رحاب، **معراج الشاعر مقاربة أسلوبية لشعر طاهر رياض**، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٥م.
- ٩- خلوصي، صفاء، **فن التقاطع الشعري والقافية**، بغداد: مطبعة الرعيم، ١٩٦٢م.
- ١٠- راضي جعفر، عبد الكريم، **رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوج다كي الحديث في العراق**، الطبعة الأولى، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٨م.
- ١١- زكي أبو حميد، محمد صلاح، **الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية**، الطبعة الأولى، غزّة: مطبعة المقداد، ٢٠٠٠م.
- ١٢- السماوي، يحيى، **نقوش على جذع نخلة**، الطبعة الأولى، أستراليا: منشورات مجلة كلمات، ٢٠٠٥م.
- ١٣- الشايب، أحمد، **أصول القد الأدبي**، الطبعة العاشرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩٤م.
- ١٤- شرتح، عصام، **آفاق الشعرية دراسة في شعر يحيى السماوي**، الطبعة الأولى، دمشق: دار اليابيع، ٢٠١١م.
- ١٥- ———، **موحيات الخطاب الشعري في شعر يحيى السماوي**، الطبعة الأولى، دمشق: دار اليابيع، ٢٠١١م.
- ١٦- ———، **ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل**، الطبعة الأولى، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٥م.
- ١٧- عبد الفتاح بخار، مصلح، وأفان عبد الفتاح النجار، «**الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي، رصد لأحوال التكرار وتأصيل لعناصر الإيقاع الداخلي**»، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢٣: العدد الأول، ٢٠٠٧م.

- ١٨ - عطية، عبدالهادي عبدالله، **لاماح التجديد في موسيقى الشعر العربي**، بستان المعرفة، ٢٠٠٢م.
- ١٩ - العف، عبد الخالق، «**بنية التردد في "أغاني المحرج"** دراسة صوتية دلالية»، مجلة الجامعة الإسلامية، المجلد العاشر، العدد الثاني، ٢٠٠٢م.
- ٢٠ - علي، عبد الرضا، **موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه؛ دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر**، الطبعة الأولى، عمان: دار الشروق، ١٩٩٧م.
- ٢١ - علوان، علي عباس، **تطور الشعر العربي الحديث في العراق**، بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧٥م.
- ٢٢ - غريب علام، عبد العاطي، **دراسات في البلاغة العربية**، الطبعة الأولى، بنغازي: منشورات جامعة قاريونس، ١٩٩٧م.
- ٢٣ - قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تعليق: عبد المنعم خفاجي، الطبعة الأولى، مصر: مكتبة الأزهرية، ١٩٨٠م.
- ٢٤ - محمد جدوع، عزة، **موسيقى القصيدة الحديثة وبناء الدلالة**، الطبعة الأولى، الرياض: مكتبة الرشد، ٢٠٠٣م.
- ٢٥ - المطيري، محمد بن فلاح، **القواعدعروضية وأحكام القافية العربية**، الطبعة الأولى، مكتبة أهل الآخر، ٢٠٠٤م.
- ٢٦ - الملائكة، نازك، **قضايا الشعر المعاصر**، الطبعة الثالثة، منشورات مكتبة النهضة، ١٩٦٧م.
- ٢٧ - موافي، عثمان، **دراسات في النقد العربي**، الطبعة الثالثة، دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٠م.
- ٢٨ - الحاشمي، محمد علي، **العروض الواضح وعلم القافية**، الطبعة الأولى، دمشق: دار القلم، ١٩٩١م.